عـــشية وصـــول المتـــنبي إلى حلـب!

□ أ. د. راتب سكر*

اختلف دارسو الأدب العربي وتاريخه، حول مكانة أبـي الطيـب المتـنبي (٣٠٣-٣٥٤هـج)،(٩١٥- ٩٦٥م)، وقيمته، في ذينك الأدب وتاريخه، وذهبوا في اختلافهم مذاهب شتى، غير أن هذا الاختلاف غدا يوما بعد يوم يستدعي مزيدا من التحليل والدرس في مضمار مكوناته، بدلا من القناعة بإسدال الستائر عليها، ما دامت قواعد الاختلاف النقدي والفكري قادرة على شحذ الهمم والعقول، من جيل إلى جيل، منذ نظر القاضي الجرجاني في المسألة، وقوله: "وما زلت أرى أهل الأدب في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين: من مطنب في تقريظه، منقطع إليه بجملته.... وعائب يروم إزالته عن رتبته... وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه"[(١)]. ومن الراجح أن شاعرية المتنبي المؤسسة على مكونات شخصيته النفسية والاجتماعية، قد منحت اسمه بريقا لم يخب على مدارج التاريخ، وهو ما يبوح به قول عباس محمود العقاد:"إن الناقدين لا يوجبون على الشاعر أن يكون إنسانا خيرا مما هو لتتم له الملكة الشاعرية،

* عضو المكتب التنفيذي في اتحاد الكتاب العرب، رئيس تحرير مجلة التراث العربي. Email:ratebs@hotmail.com

(١) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، ١٩٧٨- من كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه. اختيار ودراسة محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، (٤٤٨ص)، ص ٤٩.

ولكنهم يوجبون عليه أن يكون شعره ترجمان "إنسانه وصورة حياته، وهكذا كان المتنبي الشاعر حيث عمل وحيث قال"[1].

حظي شعره، وسيرته، وشخصيته، وبيئة عصره الثقافية والسياسية، باهتمام الشراح والدارسين قديما وحديثا، اهتماما متنوعا متأثرا ببواعث الدراسات الأدبية، والنقدية، وغاياتها المعرفية والعلمية، تأثيرا عكس هذا التنوع في اتجاهات استلهام الأدب العربي المعاصر جوانب من شعر المتنبي، وشخصيته وسيرته[2].

من الصعب الزعم باستقلال موضوعات الدراسات المعنية بالمتنبي، واختصاصها المحدد تحديدا حازما، في جانب من شعره، أو سيرته، أو شخصيته، أو بيئة عصره، فالدراسات التي عنيت بهذه الجوانب الرئيسة، تداخلت معرفيا ومنهجيا، على الرغم من احتفاظ كل منها بغايات علمية مهيمنة، في اهتمامها بجانب واحد من مكونات تلك الجوانب. ولعله من المفيد في هذا السياق، الإشارة إلى تفاوت تلك الدراسات، بقيمة كل منها: أدبيا ونقديا.

تعد الدراسات التي عنيت بقصائده في سيف الدولة (٣٠٣- ٣٥٦هـ)، ولاسيما صورة الروم في تلك القصائد، أنموذجا مناسبا لاحتضان الدرس الأدبي جوانب متنوعة في علاقاتها بأدبه وسيرته وعصره، نظراً لتعالق هذه الجوانب مجتمعة بمكونات قصائده في هذا المضمار، ولاسيما قصائده التي كتبها في مرحلة مهمة من حياته، تمتد نحو تسع سنوات، منذ لقائه الاحتفالي الأول بسيف الدولة الحمداني في أنطاكية، عام ٣٣٧هـ، متوجا بقرار إقامته في حلب ملازما أميرها، حتى مغادرته إلى مصر عام ٣٤٦هـ.

حظي شعر المتنبي المنجز في هذه المرحلة، مادحا سيف الدولة، مصورا معاركه مع الروم البيزنطيين، باهتمام الدارسين المتلاحقين، طوال نحو أحد عشر قرنا، منذ عصره في القرن الرابع الهجري — العاشر الميلادي حتى أيامنا، نظرا لحجم هذا المنجز، من جهة، ولأهميته الفنية، قياسا على شعره السابق، وعلى الشعر العربي عامة، من جهة أخرى.

نظم المتنبي قبل لقائه سيف الدولة قصائد كثيرة في أغراض شعرية متنوعة، غير أن دارسين كثيرين عدوا

---

[1] مجموعة مؤلفين، ١٩٨٢- أبو الطيب المتنبي، حياته وشعره. المكتبة الحديثة، بيروت، (٢٧١ص)، ص١٠ (عباس محمود العقاد "شخصية المتنبي في شعره)

[2] زين الدين، د. ثائر، ٢٠١٢- أبو الطيب المتنبي. طبعة جديدة، دار الملايين، دمشق، (١٥٢ص).

شعره فيه يفوق شعره السابق عليه فنيا، فكثيرون "من النقاد يعتبرون أن كل ما نظمه المتنبي قبل التقائه سيف الدولة كان من باب التجارب، وإنه لم يبلغ أشده إلا عند هذا الأمير الحمداني العربي"[١]

يحفظ ديوانه ما قال في سيف الدولة من قصائد، تشكل منجزا شعريا كبيرا، ومهما، بغير مقياس، توقف د. طه حسين على تقديره قائلا: "هو مقدار ضخم لم يجتمع فيما أظن لشاعر من الشعراء القدماء، في خليفة أو ملك أو أمير"[٢]. هذا المنجز الشعري الضخم المختص بمدح المتنبي فارسا أميرا، وتصوير سجاياه البطولية، ومعاركه مع أعداء البلاد العربية والإسلامية، من الروم البيزنطيين، ذو مكانة فنية حظيت بتقدير الدارسين، وقد رأى طه حسين أن هذا المنجز "إن جمع في سفر مستقل لم يكن من أجمل شعر المتنبي وأروعه وأحقه بالبقاء، بل من أجمل الشعر العربي كله وأروعه وأحقه بالبقاء"[٣]، ورآه د. شوقي ضيف يؤلف "ديوانا، وهو من أنفس دواوين الشعر العربي، لا من حيث كثرة قصائده فحسب، بل أيضا من حيث روعتها"[٤]. وقد تنوعت بواعث الدارسين إلى تقدير قيمة شعر المتنبي في سيف الدولة، وظل تقدير إفادته من تجاربه الشعرية في مراحل حياته السابقة، التي اجتازها حتى بلوغه الرابعة والثلاثين، بارزا بين تلك البواعث، بمثل قول إيليا حاوي: "حين أقبل المتنبي على سيف الدولة يمتدحه، كان قد أعدّ عدّته الشعرية والمدحية، واستقرّت جماليته على دأبها"[٥].

المتنبي عشية استقراره في حلب

كان المتنبي في الثالثة والثلاثين من العمر، عندما حل في أنطاكية عام ٣٣٦هـ- ٩٤٨م، بعد سنوات طويلة من التنقل القلق بين حواضر العراق والشام، يمدّح الحكام وأصحاب النفوذ، من دون أن يجد بينهم من يجسد القيم التي يجلّها، ويترنّم بها شعره، ومن دون أن يجد به أحد منهم الشاعر الجدير بتكريم لائق

---

[١] حاوي، إيليا، ١٩٩٠- المتنبي، سيرته ونفسيته وفنه، من خلال شعره. دار الثقافة، بيروت، (٨٠٣ص)، ص ٢٩٧ص

[٢] حسين، طه، د.ت- مع المتنبي. ط ٩، دار المعارف، القاهرة، (٣٨٤ص)، ص١٦٩. (ظهرت الطبعة الأولى من الكتاب عام ١٩٣٧)

[٣] حسين، طه، د.ت- مع المتنبي. ط ٩، دار المعارف، القاهرة، (٣٨٤ص)، ص١٦٩.

[٤] ضيف، د.شوقي، ١٩٩٦- عصر الدول والإمارات، الجزيرة، العراق، إيران. ط٤، دار المعارف، القاهرة، (٦٨٤ص)، ص ٣٤٦

[٥] حاوي، إيليا، ١٩٩٠- المتنبي، سيرته ونفسيته وفنه، من خلال شعره. دار الثقافة، بيروت، (٨٠٣ص)، ص ٣٦٥.

بأحلامه، وقد ذكر الذين ترجموا له، وعنوا بدراسة سيرته وأدبه، في التراث العربي، مثل ياقوت الحموي (٥٧٤- ٦٢٦هج) ويوسف البديعي، أن حياته مرّتْ "في خمول وضعف حال في بلاد الشام، حتى اتصل بأبي العشائر ومدحه بعدة قصائد"[١]. وقد كانت أنطاكية "ملأى بالأخبار المتداولة عن شجاعة واليها أبي العشائر"[٢]، فوجد المتنبي في خلاله ما يناسب توقه إلى صورة لائقة بممدوحيه.

اشتهر أبو العشائر الحمداني[٣]، مثل ابن عمه سيف الدولة، بشجاعته في المعارك التي تواجه فيها قوات عربية محدودة جحافل غاشمة من قوات الإمبراطور البيزنطي نقفور فوكاس. بدا هذا الأمير العربي الشجاع، في زمن قلّ فيه من يمتلك مثل تينك الصفتين بين الأمراء والحكام، تجسيدا لبعض مُثُل المتنبي وقيمه الجوهرية، التي عبر عن أساه بافتقادها في الناس طويلا، فمدحه بأربع قصائد[٤]، مطلع أولاها:

"أتراهـا لكثـرة العـشاق   تحسب الـدمع خلقـة في المـآقي"[٥]

تضمنت هذه القصيدة صفات ظلت أثيرة لدى المتنبي في تمجيد فروسية ممدوحه، ستأخذ مداها الأرحب في مدائحه اللاحقة لسيف الدولة، ومن أوضحها استحقاق السيادة، لفارس يعادل جيشا، بل يتفوق فردا على الجيش، شجاع غير هياب المنايا، جدير بالسيادة عن استحقاق، مما يتغنى به قوله في أبي العشائر:

"لـيس إلا أبـا العـشائر خَلْـقٌ   سـاد هـذا الأنـامَ باسـتحقاق

طـاعن الطّعنـة التي تَطْعَـنُ الفيلَـقَ   بالـذعر والـدم المهـراق

ضـارب الهـام في الغُبـار ومايَرْهَـبُ   أنْ يَـشْرَبَ الـذي هوسـاق"

---

[١] البديعي، يوسف، ١٩٩٤- الصبح المنبي عن حيثية المتنبي. تحقيق مصطفى السقا وزميليه، ط٣، دار المعارف، القاهرة. (٥٣٢ص)، ص٦٨.

[٢] بلاشير، ريجيس، - أبو الطيب المتنبي. ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (٤٤٦ص)، ١٤٠

[٣] أسر أبو العشائر سنة ٣٤٥هج- ٩٥٦م، ومات مأسورا في بلاد الروم.

[٤] المتنبي، ١٩٩٥- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح عبد الرحمن البرقوقي. تحقيق وتقديم د. عمر فاروق الطباع، م١. دار الأرقم، بيروت، (٥٥٢ص). مقدمة المحقق، ص ٤٥

[٥] المتنبي، ١٩٩٥- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح عبد الرحمن البرقوقي. تحقيق وتقديم د. عمر فاروق الطباع، م٢. دار الأرقم، بيروت، (٥٩٦ص). ص٧٣

ثمة وعي مضمر لدى المتنبي بعمق ثقافة ممدوحه، لغويا وفكريا، وعلى هذا الوعي تأسست قيم فنية في قصائده فيه، تربط التعبير عن قيم الشجاعة الأثيرة لدى الشاعر، بأسس فنية تغامر في تجربة الابتعاد عن المعاني القريبة، إلى التفكير البعيد بالمعاني والصور، بمثل قوله في المقدمة الغزلية للقصيدة السابقة:

"لـو عـدا عنـك غـيرَ هجـرك بعـدٌ لأرارَ الرسـيمُ مُـخَّ المنـاقي"

يقول ابن سيده الأندلسي (٣٩٨- ٤٥٨هج)في تفسيره: "أي: لو كان بعدُك من جهة المسافة الأرضية لأعملْنا إليك الإبل حتى نهزّها، ولكن بُعدك نفساني، إنما هو من جهة هجرك"[١]. ويقول البرقوقي في شرح البيت: "عدا عنك: صرف عنك ومنع من لقائك. ... وأرار: بمعنى أذاب، والرسيم: ضرب من سير الإبل، والمناقي: جمع منقية، وهي الناقة السمينة التي في عظامها نقي أي مخ، يقول: لو كان الحائل بيننا وبينك هو بعدك لا هجرك لواصلنا السير إليك، حتى تنضى الإبل ويسيل مخها: أي لأتعبناها في طي البعد بيننا، ولكن الذي يحول بيننا هو الهجر، وهو ما لا سبيل إلى قطع مسافته بالسير"[٢].

يمكن التدليل على هذا الوعي المضمر في قصائده التي مدح بها أبا العشائر، بالتماس إشاراته الصريحة في غير موقع من تلك القصائد، بمثل قوله فيه:

"قـدْ هـذّبتْ فهمَـهُ الفَقَاهـةُ لـي وهـذّبتْ شـعريَ الفـصاحةُ لَـهْ"

ويقول ابن سيده في شرحه: "يقول: فقاهته في الشعر قد هذبت فهمه لي باستحسانه، ما أنقّح من شعري فيه حتى ما يستحسن غيره من الشعر المتعسف المحشو. وهذبت فصاحته شعري له، أي: لما علمت أنه فصيح تنقّيتُ ألفاظ شعري واستجدتُها، فكأن فصاحته هي التي هذبت شعري"[٣].

---

[١] ابن سيده الأندلسي، ١٩٧٥- شرح مشكل شعر المتنبي. تحقيق د. محمد رضوان الداية، دار المأمون للتراث، دمشق، (٣٩٥ص)، ص١٠٢

[٢] المتنبي، ١٩٩٥- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح عبد الرحمن البرقوقي. تحقيق وتقديم د. عمر فاروق الطباع: م٢. دار الأرقم، بيروت، (٥٥٢ص). مقدمة المحقق، ص ٧٣

[٣] ابن سيده الأندلسي، ١٩٧٥- شرح مشكل شعر المتنبي. تحقيق د. محمد رضوان الداية، دار المأمون للتراث، دمشق، (٣٩٥ص)، ص١٤٩

حظي أبو العشائر بمكانة متقدمة بين ممدوحي المتنبي، وقد أحصى بعض الدارسين ممدوحيه وقصائده فيهم، فبينتقدم مكانة "سيف الدولة، يليه بدر بن عمار، فأبو العشائر الحمداني، فالحسن بن طغج، فعضد الدولة، فكافور، وابن العميد.

له في سيف الدولة ما يقرب من نصف الديوان، أي ثمانون قصيدة، ومقطعة. وفي بدر اثنتان وعشرون، وفي أبي العشائر إحدى عشرة، وفي كافور ثمان، ومثلها في عضد الدولة، ..."[١].

ذهب بعض الدارسين إلى ربط تقرب الشاعر من أبي العشائر، ومدحه له، برغبته المضمرة في الوصول عن طريقه إلى ابن عمه سيف الدولة الذي ذاع صيته، محاربا شجاعا للروم البيزنطيين، وحاكما على حلب منذ عام "(٣٣٣هج- ٩٤٤م)، حمل عن الخلفاء العباسيين مهمة الدفاع عن تخوم الشام والعراق ضد الروم، وأنشأ فيها بلاطًا ضمّ من الأدباء والعلماء والفلاسفة ما لم يجتمع مثلُه إلا في بَلاط بغداد أيّام الرشيد"[٢].غير أن الإقرار بوجود مثل هذه الرغبة، لا يتعارض مع استناد مدح صاحبها أبا العشائر، إلى إعجاب رآه ريجيس بلاشير مرتكزا في "ناحية نسبه العربي، وشجاعته، وكذلك ثقافته لأنه كان ينظم القريض في بعض نزواته"[٣]، فنظم المتنبي فيه قصائد، تأسست بها علاقته بالأسرة الحمدانية، التي بلغت مداها الأرحب في إقامته اللاحقة، نحو تسع سنوات، في كنف سيف الدولة أمير حلب.

رتب أبو العشائر الحمداني والي أنطاكية (التي كانت جزءا من إمارة حلب)، في عام ٣٣٧هج- ٩٤٨م، استقبالا عسكريا مهيبا، لاستقبال ابن عمه سيف الدولة، أمير حلب العائد منتصرا من إحدى معاركه في أرض الروم، و"قدم المتنبي إليه، وأثنى عنده عليه، وعرّفه منزلته من الشعر والأدب"[٤]، فنظم فيه قصيدة مهمة كانت فاتحة لمجموعة من قصائده، التي نظمها في السنوات اللاحقة، وعرفت في تاريخ الأدب العربي ودراساته، بسيفيات المتنبي في الغزو البيزنطي.

---

[١] شلق، د. علي، ١٩٨٢- المتنبي، شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا. المؤسسة الجامعية، بيروت، (٢٣١ص)، ص ٣٥.

[٢] فروخ، د. عمر، ١٩٧٩- تاريخ الفكر العربي، إلى أيام ابن خلدون. دار العلم للملايين، بيروت، (٧٢٧ص)، ص ٢٣٨.

[٣] بلاشير، ريجيس، - أبو الطيب المتنبي. ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (٤٤٦ص)، ص ١٤١

[٤] البديعي، يوسف، ١٩٩٤- الصبح المنبي عن حيثية المتنبي. تحقيق مصطفى السقا وزميليه، ط٣، دار المعارف، القاهرة، (٥٣٢ص)، ص٧١.

كان المتنبي قد مدح سيف الدولة، في غير قصيدة ومقطوعة، قبل لقاء أنطاكية، وتعود بداية عهده بمدحه إلى زمن كان كل منهما فيه في الثامنة عشرة من العمر، عندما "قال يمدحه ويذكر إيقاعه بعمرو بن حابس وبني ضبة سنة إحدى وعشرين وثلاثمئة (٩٣٣م) ولم ينشده إياها، فلما لقيه دخلت في جملة مديحه:

"ذكـــر الـــصبا ومراتـــع الآرام جلَبَتْ حِمامي قبلَ وقتِ حمامي"[١]

غير أن قصيدته فيه اليوم تشكل انعطافة مهمة، في منجزه الشعري من جهة، وفي تاريخ علاقاتهما، من جهة أخرى، وقد غدا كل منهما في الرابعة والثلاثين من عمره، يجران خلف منكبيهما تجارب أدبية وفكرية وسياسية وعسكرية، تتأسس بمكوناتها علاقة مميزة خاصة، في تاريخ العلاقات بين الأدباء والأمراء.

طلع الشاعر في احتفال أنطاكية، "على الأمير ومن بحضرته من رجال دولة وعلماء وفقهاء وشعراء ونحاة ولغويين ممن ضمهم المجلس وقتذاك... أدرك ماذا يعني لقاء الأمير، وعرف قدر المناسبة، فألقى بين يديه تحفة فاقت كنه الجمال نفسه.. نبه اللغويين والنحويين إلى علمه الراسخ في فنون وتصريف اللغة"[٢]، فقال يمدحه بعد عودته "من ظفره بحصن بِرْزُوَيْه، وكان جالسا تحت فازة من الديباج عليها صورة ملك الروم وصور وحش وحيوان"[٣]، قصيدة مؤلفة من اثنين وأربعين بيتا مطلعها:

"وفاؤكمـا كـالربع أشـجاه طاسمُـه بـأن تـسعدا والـدمعُ أشـفاهُ ساجمُه".

أشار غير دارس لشعر المتنبي إلى توظيفه بنيات لغوية صرفية متنوعة، في البناء اللغوي الصرفي لألفاظه الشعرية، ويلاحظ في هذا المطلع الشعري الذي يبدأ بمخاطبة الاثنين، مستفيدا من القيمة المضافة لأثر التثنية الصرفية "وفاؤكما، أن تسعدا"، تكراره صيغة "أفعل التفضيل" في لفظتي "أشجاه، أشفاه"، وصيغة "اسم الفاعل" في لفظتي "طاسمه، ساجمه"، المتضمنتين قافية القصيدة، وهو تكرار نموذجي لتنوع الصيغ الصرفية الثري في شعر المتنبي، ولاسيما قصيدته هذه، وما تلاها من قصائد مدحه لسيف الدولة، مما يتصل بنزعة

---

[١] المتنبي، ١٩٩٥- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح عبد الرحمن البرقوقي. تحقيق وتقديم د. عمر فاروق الطباع، م٢، دار الأرقم، بيروت، (٥٩٦ص)، ص٣٧٠

[٢] قزاز، محمد أديب، ٢٠٠٩- سيفيات المتنبي في الغزو البيزنطي. نشر المؤلف، دمشق، (٣١٤ص)، ص ٧٩

[٣] المتنبي، ١٩٩٥- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح عبد الرحمن البرقوقي. تحقيق وتقديم د. عمر فاروق الطباع، م٢، دار الأرقم، بيروت، (٥٩٦ص). ص٣١٦

لغوية وأسلوبية خاصة به، رآها بعض الدارسين تيارا مؤثرا في بناء شعره، "حيث يتموج تيار التمرد اللغوي والأسلوبي عبر شعره كله، وكأنه أراد أن ينقل ثورته الشاملة إلى صميم التعامل مع أدوات تعبيره"[١]. وفي هذه الرؤية يكمن جانب مهم من جوانب انتشار ظاهرة التأثر بمنهج الشروح اللغوية في شرح ديوان المتنبي، تأثرا يمكن متابعته لدى معظم شراح ديوان المتنبي، مثل ابن السيد البطليوسي[٢] وغيره.

يبدأ الشاعر بمقدمة من سبعة عشر بيتا، (تشكل نصف القصيدة تقريبا)، يتغزل فيها بحبيب ذي صفات تبوح بما يعادل صفات الممدوح، من حسن ومنعة، يسورهما غبار الخيل، بمثل قوله:

"وَيُضْحي غُبارُ الخَيْلِ أدنى سُتوره وآخرُها نشرُ الكِباءِ الملازمُه"

ويتخلص الشاعر إلى ممدوحه ليمدحه في خمسة وعشرين بيتا، خص سبعة أبيات منها، لوصف مشهد جلوسه الظافر تحت خيمة - (فازة) من ديباج، "مصورة (بحسب شرح البرقوقي) بصور رياض وأشجار، ... وحمائم وطيور... وحيوانات بر من خيل وأسود وظباء وغيرها... فضلا عن صورة ملك الروم ساجدا له"[٣]. ثمة من رسم على قماش الخيمة التي جلس تحتها الأمير يستقبل مهنئيه بالنصر، لوحة تشكيلية متنوعة الدلالات، استلهمها المتنبي في قصيدته شعرا معبرا، مضيفا إلى تجربة العلاقة بين الشعر العربي والفنون التشكيلية، التي عرفت بسينية البحتري في وصف إيوان كسرى أحد نماذجها الرائدة، منجزا مهما، فالأمير"شرع يستقبل في صيوانه الذي طرزت عليه مشاهد ريفية وأحداث حالية، وفود المدينة"[٤]، حل مع تطريز مشاهد صيوانه في موكب رؤية الشاعر، بمشهدها الاحتفالي، لوحة شعرية تجمع إلى مصدرها التشكيلي أفقا جديدا، يفيد من البعد الحركي في فن الوصف التصويري لديه، هو الذي توقف غير دارس على براعته في هذا المضمار، بمثل قول د. علي شلق: "المتنبي عبقري نادر، برع في رسم الصورة الخاطفة، الجانبية"[٥].

---

[١] الصفدي، بيان، ١٩٩٩- الحب والموت في شعر المتنبي. مجلة المعرفة، العدد ٤٢٩، حزيران، وزارة الثقافة، دمشق، (من ص١٨١- إلى ص ١٩٧).

[٢] عباس، د. إحسان، ١٩٦٢- تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين. دار الثقافة، بيروت، (٣٥٩ص)، ص١٠٩

[٣] المتنبي، ١٩٩٥- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح عبد الرحمن البرقوقي. تحقيق وتقديم د. عمر فاروق الطباع، م٢، دار الأرقم، بيروت، (٥٩٦ص)، ص٣٢٢

[٤] بلاشير، ريجيس، ٢٠٠١- أبو الطيب المتنبي. ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (٤٤٦ص)، ص١٤٢

[٥] شلق، د. علي، ١٩٨٢- المتنبي، شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا. المؤسسة الجامعية، بيروت، (٢٣١ص)، ص ١٧٥.

في سبعة الأبيات، التي تخلص بها الشاعر من مقدمته الغزلية إلى المدح، يصور اللوحة التشكيلية (المرسومة – المصورة) على قماش (الخيمة – الفازة)، فتأتي (صورته – لوحته) الشعرية معادلا فنيا للوحة المرسومة على القماش، حاملا قيما مضافة، مصدرها رؤية الشاعر للوحة، بعد تأثرها بمؤثرات من خارجها، مثل حركة الريح التي تضرب مكوناتها، وتفسير الشاعر لتلك المكونات، قائلا:

"وأحسن من ماء الشبيبة كلّه حيًا بارق في فازةٍ أنا شائمُه
عليها رياضٌ لم تَحُكْها سَحابةٌ وأغصانُ دوحٍ لم تغنّ حمائمُه
وفوق حواشي كلّ ثوبٍ مُوَجّهٍ من الدُّرّ سِمْطٌ لم يُثَقِّبْهُ ناظمُه
ترى حيوان البرّ مُصْطَلحا به يحاربُ ضدٌّ ضدَّه ويسالمُه
إذا ضربته الريح ماج كأنّه تجولُ مذاكيه وتدأى ضراغمُه
وفي صورة الروميّ ذي التاج ذلّةٌ لأبلجَ لا تيجانَ إلا عمائمُه
تقبّل أفواهُ الملوك بساطه ويكبُرُ عنها كُمُّهُ وبراجمُه"

ثمّ لوحة تشكيلية مرسومة على قماش خيمة سرادق، مؤلفة من صور أو لوحات تشكيلية جزئية، نقلها الشاعر في أبياته الشعرية بعد اعتمالها في أتون باصرته، ووجدانه، ومخيلته، فجاءت انعكاسا فنيا لعمل تصويري تشكيلي في نص شعري، يحتاج إلى تحليل دلالاته في تجلياته الشعرية الكثيرة المتنوعة، ومنها:

أولا: التصوير الشعري للوحة المرسومة على القماش عندما تضربه الريح، فتبدو الحيوانات المتضادة المختلفة التي بدت متصالحة لناظرها، نتيجة سكون صورتها في لوحة، متحركة بأثر الريح التي ضربت قماشها، وهذا التصوير الشعري الذي منح اللوحة الساكنة طوابع حركية، من أمارات عبقرية الوصف الفني في شعر المتنبي، يقول:

"ترى حيوان البرّ مُصْطَلحا به يحاربُ ضدٌّ ضدَّه ويسالمُه
إذا ضربته الريح ماج كأنّه تجولُ مذاكيه وتدأى ضراغمُه"

يقول البرقوقي شارحا البيت الأول: "ترى هذه الحيوانات مصطلحة بهذه الفازة، مع أن ديدنها التفارس والتهارش، وجعلها متحاربة لأنها نقشت على هذه الصورة: صورة المحارب، وأراد بالمسالمة أنها جماد لا روح فيها فتقاتل". ويقول في شرح الثاني: "إذا ضربت الريح هذا الثوب تحرك كأنه يموج، وكأن

الخيل التي صورت عليه جائلة، وكأن أسوده تختل الظباء لتصيدها وتطردها لتدركها"[١].

تثير صورة قماش الخيمة إلي ضربته الريح، في البيت الشعري، سؤالين، يتصل أولهما باستذكار زمن اللقاء، في شهر "جمّادى الأولى من سنة ٣٣٧هج / تشرين الثاني ٩٤٨م"[٢]، وهو شهر خريفي تكثر ريحه، مما يشير إلى واقعية مصادر الصورة الشعرية، ويتصل ثانيهما بوقت نظم القصيدة، فالأبيات المتعلقة بوصف خيمة السرادق (الفازة)، تشير إلى اطلاع الشاعر على ما صور عليها، وحركة الريح التي تضربها، قبل وقت من إلقائه قصيدته بين يدي سيف الدولة الجالس في الفازة يستقبل مهنئيه بالنصر، وهذه الإشارة ترجح على احتمال إضافة تلك الأبيات بعد الاحتفال الذي ألقيت فيه القصيدة.

ثانيا: تركيز الشاعر في تصويره الشعري لصورة القائد البيزنطي المرسومة في اللوحة المرسومة على قماش الخيمة، "وكان صور ملك الروم على هذه الفازة ساجدا"[٣]، على المختلف الذي يميزها من صورة القائد العربي الذي يمدحه، فالأول ذو تاج، ولكنه ذليل، والثاني مشرق الجبين من دون تيجان، على رأسه عمامته العربية المميزة، وهذه المقابلة بين القائدين المتحاربين، تولد لدى الشاعر صورة شعرية لأمير عربي عظيم يقبل الملوك بساطه عند لقائه، حالمين بتقبيل يده، ولكن هيهات، فهو أعظم شأنا من ذلك، يقول:

"وفي صـــورة الرومـــيّ ذي التـــاج ذلّـــةٌ لأبلـــجَ لا تيجـــان إلا عمائمُـــه
تقبّـــل أفـــواهُ الملـــوك بـــساطه ويكْبُـــرُ عنهـــا كُمّـــهُ وبراجمُـــه"

جاءت هذه القصيدة ملخصة معالم مهمة من سيرة المتنبي، مبرزة القيم الأساسية التي أسس عليها رؤيته لسيف الدولة، معبرة عن رؤيته قيم الجمال في الوجود، فما مر على الشاعر قبل لقائه كان معاناة أهوال، عبر طريقها معاندا دهره إليه، يقول:

"صـــرفت صـــروف الـــدهر حتـــى لقيتـــه علـــى ظهـــر عـــزم مُؤيّـــدَات قوائمـــه

---

[١] المتنبي، ١٩٩٥- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح عبد الرحمن البرقوقي. تحقيق وتقديم د. عمر فاروق الطباع، م٢، دار الأرقم، بيروت، (٥٩٦ص). ص٣٢٣

[٢] بلاشير، ريجيس، ٢٠٠١- أبو الطيب المتنبي. ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (٤٤٦ص)، ص١٤١

[٣] المتنبي، ١٩٩٥- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح عبد الرحمن البرقوقي. تحقيق وتقديم د. عمر فاروق الطباع، م٢، دار الأرقم، بيروت، (٥٩٦ص) ص٣٢٣ (من شرح البرقوقي للأبيات).

مهالكَ لم تَصْحَبْ بها الذئبَ نفسُهُ ولا حملَتْ فيها الغرابَ قوائمُه"

يقول البرقوقي في شرح البيت الثاني: "الصروف التي قطعتها لو كانت مفاوز من الأرض، لهلك فيها الذئب جوعا، ولو سلكها الغراب لم يستطع قطعها لطولها. وخص هذين لأن الذئب من أصبر الحيوانات على الجوع، والغراب من أسرع الطير"[١]. وفي القصيدة إشارة إلى جمال سيف الدولة الذي اشتهر ببهاء الطلعة، وسعة علمه وكرمه بمثل سعة البحر، يقول:

"فأبصرتُ بدراً لا يرى البدرُ مثلَهُ وخاطبت بحراً لا يرى العِبرَ عائمه"

وتهيمن قيمة الشجاعة مضمرة وظاهرة، مواكبة غيرها من فضائل سيف الدولة، إشارة إلى ركن أساس من أركان علاقته الجوهرية بالمجد، فهو رسول منبثق عنه، وهو طريق موصل إليه، بآن معا، يقول:

"لقدْ سلّ سيفَ الدولة المجدُ مُعْلَما فلا المجدُ مخفيهِ ولا الضربُ ثالمه"

لم تكن هذه القيمة جديدة على الشعر العربي، غير أن دلالاتها الوجدانية والفكرية وحواملها اللغوية والتخيلية، تأخذ طوابع جديدة في شعره، "وإذا كانت الشجاعة متأصلة في النفس العربية، وقد تغنى بها الشعراء قبل المتنبي وبعده، حتى أصبحت مرادفة للخلق الذي يسمو إليه كل عربي، فإن المتنبي أعطاها أبعادا جديدة، وزاد في تحبيبها للنفوس، وأسهم في ترسيخها في الوجدان العربي"[٢].

عد الدارسون هذه القصيدة من قصائد المتنبي الجياد، وتوقفوا على أهميتها في تاريخ شعره، محللين بواعثه النفسية والشخصية والاجتماعية، التي عززت عنايته الإبداعية المميزة بمكوناتها الفكرية والفنية واللغوية، كأنه في امتحان شعري تاريخي، يرتهن باجتيازه مستقبل مرتبط بقيم وجدانية وفكرية تأسست بها مكونات شعره في مراحل حياته السابقة، ومحور هذا المستقبل ارتباط بفارس وأمير عربي، يجسد في شخصيته وسلوكه الصفات المثالية النموذجية التي تغنت بها قصائد المتنبي طوال سنوات خلت، وتاقت إليها، حتى إذ وجد الشاعر من يجسد غناءه الشعري، عني بتجويد بداية ربطه المباشر بهذا المجسد، حريصا على ضمان

---

[١] المتنبي، ١٩٩٥- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح عبد الرحمن البرقوقي. تحقيق وتقديم د. عمر فاروق الطباع، م٢، دار الأرقم، بيروت، (٥٩٦ص) ص٣٢٧ (من شرح البرقوقي للأبيات).

[٢] الخطيب، د. أحمد مبارك، ٢٠٠٩- الانزياح الشعري عند المتنبي. دار الحوار، اللاذقية، (٢٨٣ص)، ص ١١٦

حسن تقبله الفني والإنساني والاجتماعي لديه، من جهة، وحريصا على ضمان حسن تقبله، لدى أصحابه وأعيان مجلسه، من لغويين وفقهاء ومفكرين من جهة أخرى.

في هذه المعادلة الثنائية، ثمة جوهر مشترك يستند إلى ثقافة الممدوح اللغوية والأدبية، موازية نظيرتها لدى أعيان مجلسه، وقد عني الشاعر ببيان قدراته في قصيدته، بما يستحق انجذاب ذلك الجوهر إلى بداية اتحاد مع مكنون جوهره المتجلي شعرا، في قصيدة تؤكد تفوقه بين معاصريه، تفوقا أشار إليه غير دارس، قديما وحديثا، فقال طه حسين في تقدير قيمة قول المتنبي في هذه القصيدة: "وهو من غير شك أرفع وأبرع وأرقى مما تعود الشعراء المعاصرون (للمتنبي) أن يعرضوه"[١].

بهذا الحرص تأسس بناء فكري وفني ولغوي خاص لهذه القصيدة، وجاءت مناسبتها المرتبطة بجوهر وجداني وفكري مشترك، بين الشاعر وممدوحه، لتعزز حسن نظمها واستقبالها، في احتفال مرتبط بتلك المناسبة ذات الطابع الاحتفالي بعودة سيف الدولة من بعض معاركه القاسية من خصومه من الروم، بعد اقتتال لم يحسم الصراع، مخلفا في صدر الأمير الفارس، - على الرغم مما أبداه في المعارك من شجاعة - قلقا جوهريا، منبثقا من مواجهة عدو غاشم، لا تنتهي المعارك بهزيمته النهائية، فيذكر ابن الأثير، على سبيل المثال- وقائع هذه السنة ٣٣٧هج بقوله: "سار سيف الدولة بن حمدان إلى بلد الروم، فلقيه الروم، واقتتلوا، وأخذ الروم مَرْعَش، وأوقعوا بأهل طرسوس"[٢].

جاءت قصيدة المتنبي لتمنح ذاك القلق الجوهري - بعد مواجهات عسكرية من كر وفر- بقيم فنها وفكرها حاضنا من سكينة وطمأنية، أثَّر تكرار إيقاعه على مدارج الزمن (منذ لقاء أنطاكية الاحتفالي) في طبيعة العلاقة بين سيف الدولة والمتنبي، الذي غدا - كما يرى إبراهيم عبد القادر المازني- "أشبه بصديق لممدوحه منه بشاعر وظيفته الثناء عليه"[٣].

---

[١] حسين، طه، د.ت- مع المتنبي. ط ٩، دار المعارف، القاهرة، (٣٨٤ص)، ص٢٠٢.

[٢] ابن الأثير، ١٩٧٩- الكامل في التاريخ. م٨، دار صادر، بيروت، (٧٣٤ص)، ص ٤٨٠.

[٣] المازني، إبراهيم عبد القادر، ١٩٦٩- حصاد الهشيم. ط٣، منشورات الشعب، القاهرة، (٣٣٦ص)، ص ١٤٨

اجتاز المتنبي بقصيدته في هذا اللقاء الاحتفالي، امتحانا صعبا، كسب بنتائجه تعاطف شخصية تاريخية طالما طوى فلوات الفيافي والأحلام باحثا عنها، حتى إذا التقاها أدرك أنها تنتظر فيه شاعرا فذا تهفو إلى غنائه وقائع انتصاراتها نفير فرح في البلاد، وترنو إلى ترتيله أصداء انكساراتها بلسم جراح، سرعان ما تلتئم على جناحي الأمل بغد مأمول.

التحق المتنبي بسيف الدولة في حلب بعد لقاء أنطاكية بوقت غير طويل، بحسب ما تعاهدا عليه، فوجده يعد مع ثلاثين ألف مقاتل، لمغادرة حلب في حملة جديدة على بيزنطة، فرافقه في هذه الحملة، التي عكس شعره وقائعها وغايات بطلها، كما عكس وقائع حملاته اللاحقة، طوال تسع سنوات (٣٣٨-٤٤٦هج)، (٩٤٠- ٩٤٨م)، من الراجح أنها من السنوات الجديرة بدراسات متنوعة، تعنى بسيرة سيف الدولة: فارسا يواجه أعتى إمبراطورية عسكرية في عصره، وحاكما يجمع بلاطه نخبة من الأدباء والعلماء والمفكرين، ندر أن اجتمع نظيرها في بلاط غيره من الحكام في التاريخ العربي كله، ومثقفا يشارك في حوارات تلك النخبة حول قضايا الأدب والفكر والحياة.

يأتي الاهتمام بالوقائع العسكرية التاريخية بين قوات الدولة العربية الحمدانية بقيادة سيف الدولة، وقوات دولة الروم البيزنطية، مؤثرا في معظم ما قاله المتنبي من شعر في سيف الدولة، عاكسا صورا فنية وقيما وجدانية ومعرفية تثري موضوعات البحث المعبرة عن تداخل الغايات المعرفية في شعر المتنبي.

حظيت هذه الصور والقيم بطوابع ديمومة، فظل صوتها مسموعا في قصائده المتلاحقة في سيف الدولة، منذ اللقاء الاحتفالي الأول حتى أواخر عهد كل منهما بصاحبه، فحملت قصيدته التي أرسلها إليه في عام ثلاثمئة وواحد وخمسين، بعد عودته من مصر، مع رسول أرسله إلى الشاعر من بلاطه في حلب، الخطوط الرئيسة التي رسمت بها ريشته الشعرية، طوال سنوات، صورة شخصية سيف الدولة، وأدوارها العسكرية المؤسسة على قيم إسلامية، وعربية قومية، فبفضل هذه الشخصية وأدوارها "يأمن العراق ومصر"، ولولا وقوفها الشجاع في وجه الأعادي، لكانت خيلهم ترتع بين شجر السدر والنخيل، "وهما ضربان من الشجر، تختص كثرتهما بالعراق ومصر"[1]. يقول الشاعر:

---

[1] الربداوي، د. محمود، ٢٠٠٩- محاضرات في الأدب العباسي. دار العربية، دمشق، (٢٩٣ص)، ص ٢٠٧

"كيــــف لا يــــأمن العـــــراقُ ومِــــصرْ   وســــــراياكَ دونهــــــا والخيـــــولُ

لـــو تحرّفــتْ عـــن طريـــق الأعـــادي   رَبَــطَ الـــسدرُ خـــيلَهم والنخيـــلُ"

شخصية تواجه الأعداء في الثغور، فتأمن من خلفها بلاد واسعة، يعجز ملوكها عن حمايتها، بحسب الدلالة الشعرية في سياق القصيدة، وهذا ما يوحي بصفة راسخة لصاحب هذه الشخصية، هي صفة حامي الحمى، التي تعززها صفة غازي الأعداء ثابتة طوال الحياة، يؤكدها تساؤل الشاعر عن موعد استراحة صاحبها الضرورية ما دام يواجه "خلف ظهره" أعداء لا يقلون ضراوة وخطرا عن الأعداء الذين يواجههم بغزوه المستمر، وتشابه الخصوم الخارجيين والداخليين، يوحي للشاعر بفكرة منحهم جميعا هوية الروم، منحا صادما بدلالاته وتركيبه اللغوي الذي يقود إلى دهشة المتلقي بتطابق من يدافع الأمير عن حياضهم، ويفتديها، مواجها أعداء البلاد، مع أولئك الأعداء، موقفا وهوية، فهم روم مثلهم، يجب على الأمير محاربتهم، لدرء خطرهم، يقول:

"أنـــت طـــول الحيـــاة للـــروم غـــازٍ   فمتـــى الوعـــد أن يكـــون القُفُـــولُ

وســـوى الـــروم خلـــف ظهـــرك رومٌ   فعلـــى أيِّ جانبيـــكَ تميـــلُ"

هيمن موضوع مواجهة سيف الدولة وجيشه لقوات الروم، على موضوعات قصائد المتنبي في سيف الدولة، واستمرت أصداء هذا الموضوع مسموعة فيما أرسله إليه من قصائده، بعد عودته من مصر، واستقراره في العراق، مدة أربعة أعوام، انتهت برحلته إلى بلاد فارس، ومصرعه الفاجع قرب دير العاقول، قبل بغداد بنحو ستين كلمترا، في طريق عودته من شيراز.

□□

أثـــرُ معـــاني القـــرآن للفرَّاء في مغني اللبيب ممّا لم يصرح به ابنُ هشام

❑ أ. د. عمر مصطفى*

ملخّص

بغية هذه الدراسة كشفُ ما نقله ابن هشام في مغني اللبيب من معاني القرآن للفرَّاء بلا عزو، ولاسيَّما أنَّ المغني يُعدّ في قائمة كتب أعاريب القرآن، وهو ما أراده صاحبه، بيد أنَّ نهجه المختلف في إعرابه القرآن الكريم جعل كتابه متمايزا من غيره ممَّا يضارعه فيه، فالمقصود بعنوانه: أعاريب القرآن، ولا شكَّ أنَّ هذا مدعاةٌ بيِّنة للإفادة من الأعاريب الأخرى، ومنها معاني القرآن للفرَّاء.

وهذه الدراسة تفيد كثيرا في الحكم بدقة على اختيارات ابن هشام واستنتاجاته وتفرُّداته، لأنَّ الكشف عن مصادره يبيِّن اجتهاداته، ويُظهر مكانته، وقد حفزني على اختيار الفراء دون غيره أنَّه من النحاة المتقدِّمين، وأنَّ المغني ذو صلة وثيقة بكتابه، وأنَّ ابن هشام أخذ بما يقوِّي ما ذهب إليه راغباً عن التعصب لإحدى المدرستين.

* الدكتور عمر مصطفى، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق.

المقدّمة:

مما لا شك فيه أن دراسة جهود النحوي لا تتضح إلا بالوقوف الدقيق على مصادره، لأن ذلك يدفع أي لبس، ويسقط أي شكّ في حقيقة ما له مما لغيره، وهذا أمر لا يتأتى إلا بعرض هذه الجهود على المصنفات التي استقى منها هذا النحوي أو ذاك بعض مادته، ولاسيما أن منهج أغلب الأوائل في التأليف يقوم على المزج بين الأقوال والخلط الذي لا ينفك إلا بمراجعة دقيقة تجمع بين المصنفات.

ولقد برع ابن هشام في هذا، حتى غدا هذا الأسلوب مما يميزه من غيره، فالمغني موسوعة ضمت أقوالا كثيرة وآراء متعددة، حتى لتظن أنه ما غادر شاردة ولا واردة إلا وذكرها، وتظن أنه كان قد اطلع على الآراء كلها، وفتش حتى وجلمينها ما ندّ عن المألوف، فأعمل الفكر فيه، وفصّمه وردّه بأسلوب محكم، يفيد فيه من الآخرين دون أن يشعرك أنه فعل ذلك، وخير دليل على ذلك ما تراه من ردود على الزمخشري، وبخاصة إذا غفل عنها أبو حيان، وكذا شأنه مع الأخير أحيانا، حتى إن عبارته مع هذين الرجلين تبعث في النفس شيئا.

ابن هشام صاحب الردود العجيبة والإلماحات الدقيقة والاستنتاجات الفريدة، له منهج خاص في بسط المسألة ونقاشها، وطريقة فريدة في عرضها وترتيب الردود عليها، حتى تراه أخذ عن عدد من النحويين في المسألة الواحدة أو في الردّ الواحد دون خلل أو اضطراب، فيأتي رده مسبوكا مترابطا مبينا بتناسق مع عرض المسألة، يظهر ذلك بأن عود الضمير عنده قد يحتاج أحيانا إلى جهد واضح لمعرفة صاحبه.

والمغني كتاب تعليمي، لأن صاحبه خاطب فيه طلبة العلم وكذا العلماء، وقد صرح بذلك بقوله: "وخطابي به لمن ابتدأ في تعلم الإعراب ولمن استمسك منه بأوثق الأسباب"، بالإضافة إلى كونه من كتب أعاريب القرآن، والأدوات، وأن صاحبه ضمنه مباحث بكرا ما سبقه إليها أحد، ولا يجدها من يبحث عنها مبوبة منظمة في كتاب.

فالمصنف اشتهر إلى مكانة، ظُن فيها أنه أنحى من سيبويه، وكتابه اشتهر إلى منزلة، كثرت فيها الشروح والحواشي عليه، بيد أن الذين عُنوا بابن هشام أو بكتابه شغلهم حبُه عن التعرُض إليه، وأخذهم ما صرَح به من مصادر عما أغفله، فغدت الدراسات[1] التي تناولت جهوده قاصرة عن أن تبيّن جهوده، وبدت أنها تابعة له فيما قاله، أو صرح به، ولم أجد أحدا بعج هذا النهج في كشف المصادر الحقيقيّة التي استقى منها ابن هشام بعض ما قاله، إلا شذرات هنا أو هناك جاءت عفوية غير مقصودة، ولعل شهرة هذا الرجل ومكانته النحوية تحول دون التفكير في أنه قد يأخذ رأيا للزمخشري، أو ابن الشجري، أو ابن الحاجب، أو ابن مالك، أو أبي حيان، أو غيرهم مما نقل عنهم، أو لعل صعوبة الوصول إلى ذلك حالت دون ذلك، إذ يقتضي هذا المنهج عرض المغني على غيره من المصنفات الأخرى مع ما يعتري ذلك من وعورة ومشاقّ كثيرة.

---

[1] انظر "أثر مصنفات ابن مالك في مغني اللبيب مما لم يصرح به ابن هشام"، الدكتور نبيل أبو عمشة، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٠. العدد(٣+٤)، سنة ٢٠٠٤، ص١٤، وفهرس المصادر والمراجع. وقد ذكر عددا من الدراسات التي تناولت ابن هشام وجهوده النحوية.

وما زال الناس في أيامنا هذه يرون أن النحوي إذا أخذ عن نحوي آخر بلا عزو، ارتكب أمرا لا يُحمد، على أن هذا - لو سُلم به- ليس من أغراض البحوث العلمية التي تسعى إلى كشف مصادر هذا النحوي أو ذاك بغية الوقوف على ما له مما ليس له، وذلك لمعرفة اختياراته أو آرائه أو غير ذلك، والحكم عليها بدقة.

وأبو زكريا يحيى بن زياد الفراء المتوفى سنة (٢٠٧هـ) من علماء اللغة والنحو والتفسير الكبار، وقد بلغ في ذلك منزلة لا تدانى، وكان زعيم الكوفيين بعد الكسائي، يقول عنه ابن الأنباري بأنه لُقّب بالفرّاء، لأنه كان يحسن نظم المسائل، أخذ عن يونس بن حبيب البصري، وكان يلازم كتاب سيبويه، وكان قوي الحفظ، وقد ورد في تاريخ بغداد أنه: "كان يقال: النحو الفرّاء، والفرّاء أمير المؤمنين في النحو، وله في ذلك تآليف كثيرة، من أهمها كتابه "معاني القرآن". ومنهجه فيه تفسيره لما يشكل في القرآن، ويحتاج إلى بعض العناء في فهمه، وبيان النواحي اللغوية الإعرابية في الآيات المفسرة، إذ يورد الآية ويبين معانيها بالاعتماد على موقع كلماتها من الإعراب[1].

ولما كان منهج المصنِّف لا يقوم على النقل باللفظ، بل على التلخيص والإفادة والمزج بين كلامه وكلام أحد النحويين الذين يفيد منهم، وحشدِ عددٍ من الآراء في سياق واحد، وفي هذا صعوبة بالغة في الوقوف على ما لكل نحوي، نُقل عنه في المغني =اضطررت إلى عرض مادة المغني بتمامها على معاني القرآن للفرّاء.

وهذا البحث سيعنى بآراء الفرَّاء التي نقلها المصنِّف بلا تصريح، دون الوقوف المتأني على ما له من المصرّح به، لأن ذلك ليس من أغراضه، ولأنه وافر في الدراسات التي تناولت المصنِّف ومصنَّفاته، وسأرغب عن ذكر المواضع التي اضطرب فيها كلام المصنِّف في النقل عن الفرّاء مصرحا إلا ما ذكرته باختصار مستدلّا به على أهمية عرض المغني على عدد من الكتب النحوية.

وسأختار من ذلك ما يوضح ما أردناه، ويسهم في تقديم الأدلة على ما ذهبنا إليه، مراعيا ترتيب المغني نفسه في ذكر هذه المواضع.

---

[1] انظر ترجمته في: طبقات الزبيدي (٣٧٩هـ) ١٤٣، ومراتب النحويين لأبي الطيب اللغوي (٣٨٠هـ) ٨٦، والأنساب للسمعاني (٣٨٠هـ) ٢٤٧/٩، وأخبار النحويين البصريين للسيرافي (٣٨٥هـ) ٥١، وتاريخ بغداد للخطيب البغدادي (٣٩٢هـ) ١٤٦/١٤، وفهرست ابن النديم (٤٣٨هـ) ٧٣، ٧٤، ونزهة الألباء لأبي البركات الأنباري (٥٧٧هـ) ٩٨، والبداية والنهاية لابن الأثير (٦٠٦هـ) ٢٦١/١٠، ومعجم الأدباء لياقوت الحموي (٦٢٦هـ) ٩/٢٠، وفيات الأعيان لابن خلكان (٦٨١هـ) ١٧٦/٦- ١٨٢، وتذكرة الحفاظ للذهبي (٧٤٨هـ) ٣٧٢/١، والعبر للذهبي ٣٥٤/١، ومرآة الجنان لليافعي (٧٦٨هـ) ٣٨/٢- ٤١، والمختصر في أخبار البشر لابن كثير (٧٧٤هـ) ٣٠/٢، وغاية النهاية لابن الجزري (٨٣٣هـ) ٣٧١/٢، وتهذيب التهذيب لابن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ) ٢١٢/١١، وبغية الوعاة للسيوطي (٩٠٥هـ) ٣٣٣/٢، ومفتاح السعادة لطاش كبرى زادة (٩٦٨هـ) ١٧٨/١- ١٨٠

ـ أثر معاني القرآن للفرّاء في مغني اللبيب ممّا لم يصرّح به ابن هشام

ـ ما ذكره المصنِّف نقلا عن الفرّاء بلا عزو:

قال المصنِّف: "وقد قالوا في قوله تعالى ﴿أَفَمَنْ هُوَ قَائِمٌ عَلَى كُلِّ نَفْسٍ﴾[١]، إن التقدير: كمن ليس كذلك، أو لم يوحده، ويكون ﴿وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ﴾ معطوفاً على الخبر على التقدير الثاني".

قال الفرّاء: "ترك جوابه ولم يقل: ككذا وكذا، لأن المعنى معلوم، وقد بيّنه ما بعده إذ قال: ﴿وجعلوا لله شركاء﴾، كأنه في المعنى قال: كشركائهم الذين اتخذوهم"[٢].

وقد تبيّن أن الفرّاء ممن قال بذلك، وقد يكون أول من قال ذلك، فلمَ لم يذكره المصنِّف، وقد ذكره في مواضع أخرى؟

ثم قال المصنِّف: "وقالوا[٣]: التقدير في قوله تعالى: ﴿أفمن يتقي بوجهه سوءَ العذاب يوم القيامة﴾ (سورة الزمر: ٢٤)، أي كمن ينعم في الجنة، وفي قوله تعالى: ﴿أَفَمَنْ زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَآهُ حَسَنًا﴾[٤]، أي كمن هداه الله، بدليل: ﴿فإن الله يضلّ من يشاء ويهدي من يشاء﴾، أو التقدير: ذهبت نفسك عليهم حسرة، بدليل قوله تعالى: ﴿فلا تذهبْ نفسُك عليهم حسرات﴾.

قال الفرّاء: "ثمّ قال: ﴿فلا تذهب نفسك عليهم حسرات﴾، فكان الجواب مُتبعاً بقوله: ﴿فإنّ الله يضلّ من يشاء ويهدي من يشاء﴾، واكتُفي بإتباع الجواب بالكلمة الثانية؛ لأنّها كافية من جواب الأولى"[٥].

---

[١] ﴿أَفَمَنْ هُوَ قَائِمٌ عَلَى كُلِّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ قُلْ سَمُّوهُمْ أَمْ تُنَبِّئُونَهُ بِمَا لا يَعْلَمُ فِي الْأَرْضِ أَمْ بِظَاهِرٍ مِنَ الْقَوْلِ بَلْ زُيِّنَ لِلَّذِينَ كَفَرُوا مَكْرُهُمْ وَصُدُّوا عَنِ السَّبِيلِ وَمَنْ يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ﴾ سورة الرعد: ٣٣

[٢] المغني ١٨- ١٩، ومعاني القرآن ٦٤/٢، وتتمة كلامه: "ومثله قول الشاعر:

تَخَيَّـــــرِي خُيِّـــــرت أمّ عـــــالِ ــــــبين قــــصير شـــبْره تِنبـــالِ

أذاكِ أم منخـــــــرق الـــــــسربال ولا يـــــزال آخـــــر الليــــالي

مَتلِـــــــــفَ مـــــــال ومفيــــــــدَ مـــــــال

تخيّري بين كذا وبين منخَرِق السربال. فلمّا أن أتى به فى الذكر كفى من إعادة الإعراب عليه.

[٣] وهو ظاهر مذهب الفرّاء، انظر معاني القرآن ٤١٨/٢

[٤] ﴿أَفَمَنْ زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَآهُ حَسَنًا فَإِنَّ اللَّهَ يُضِلُّ مَنْ يَشَاءُ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ فَلا تَذْهَبْ نَفْسُكَ عَلَيْهِمْ حَسَرَاتٍ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ بِمَا يَصْنَعُونَ﴾ سورة فاطر: ٨

[٥] المغني ١٩، ومعاني القرآن ٣٦٦/٢- ٣٦٧، وتتمة كلامه: "ولو أخرج الجواب كله كان: أفمن زين له سوءُ عمله ذهبت نفسُك، أو تذهب نفسُك، لأن قوله: ﴿فَلاَ تَذْهَبْ﴾ نهي، يدلّ على أن ما نهى عنه قد مَضى في صدر الكلمة. ومثله في الكلام: إذا غضبت فلا تقتل، كأنّه كان يقتل على الغضب، فنُهي عن ذلك. والقراء مجتمعونَ على ﴿تَذْهَبْ نَفْسُكَ﴾، وقد ذكر بعضهم عن أبى جعفر المَدَنيّ ﴿فلا تُذْهِبْ نفسَك عليهم﴾ وكلّ صواب".

وقال أيضاً: "ولو أخرج الجواب كله كان: أفمن زيّن له سوء عمله ذهبت نفسك، أو تذهب نفسك، لأنّ قوله ﴿فلا تذهبْ﴾ نهي، يدلّ على أنّ ما نهى عنه قد مضى في صدر الكلمة. ومثله في الكلام: "إذا غضبت فلا تقتل"، كأنّه كان يقتل على الغضب، فنهي عن ذلك"[١].

وظاهر أنه أغار على رأي الفرّاء في هذه المسألة دون أن يذكره، ومنهجه دلّ على ذلك، إذ يقول: قالوا في كذا كذا، وقالوا في كذا كذا، وكثيرا ما كان يكتفي بقوله: قالوا، وهو بلا شكّ يعرف القائل في هذه المسألة وغيرها، ولاسيما أنه مشهود له بسعة اطلاعه، بدليل أنه يذكر اسم النحوي حيث يريد الردّ عليه، وإذا كان ينقل رأيه فحسب؛ فقلما يذكر اسمه كما هو ظاهر مما تقدّم.

قال المصنِّف: "وخرّج جماعة على "إنْ" النافية قولَه تعالى: ﴿إن كنّا فاعلين﴾"[٢].

ومنهم الفرّاء، قال: "وقوله: ﴿إنْ كنّا فاعلين﴾، جاء في التفسير: ما كنّا فاعلين، و"إنْ" قد تكون في معنى "ما" كقوله: ﴿إنْ أنت إلاّ نذير﴾ (سورة فاطر: ٢٣)، وقد تكون في مذهب جزاء، فيكون: إن كنّا فاعلين ولكنّا لانفعل. وهو أشبه الوجهين بمذهب العربية. والله أعلم"[٣].

قال المصنِّف: "وقولَه تعالى: ﴿ولقد مكّناهم فيما إنْ مكّناكم فيه﴾ (سورة الأحقاف: ٢٦)، أي في الذي ما مكناكم فيه[٤]، وقيل: بل هي في الآية بمعنى "قد"، وإنّ من ذلك ﴿فذكّر إنْ نفعتِ الذكرى﴾ (سورة الأعلى: ٩)، وقيل[٥] في هذه الآية: إن التقدير: "وإن لم تنفع"، مثل: ﴿سرابيلَ تقيكمُ الحر﴾ (سورة النحل: ٨١)، أي: والبرد"[٦].

وقد أكثر المصنِّف في المغني من قوله: "وقيل"، أو "وقالوا"، وليس لما استقر عليه مذهبه في هذا الأمر من تفسير إلا أنه نوى إغفال ذكر من نقل عنهم مرتضيا آراءهم، يدلّ عليه قوله السابق، فإذا قيل: هذا لا يحتاج إلى ذكر أعلام من ذهب هذا المذهب، قلنا: لو كان الأمر على ما هو عليه، أو موحياً بما ذهبوا إليه، لما قال ذلك مرات كثيرة، حتى استوى في كتابه منهجا ثابتاً، بل كان قد اكتفى بذكر الكلام على بابه، كما فعل في كثير من المسائل.

---

[١] معاني القرآن ٣٦٧/٢

[٢] ﴿لو أردنا أن نتخذ لهوا لاتخذناه من لدنا إن كنا فاعلين﴾، الأنبياء، الآية١٧، وانظر المغني ٣٤

[٣] معاني القرآن ٢٠٠/٢، ونقل الزجاج في معاني القرآن وإعرابه ٣٨٧/٣ عن المفسرين: أنها نافية، وجوّز كونها شرطية، أي: إن كنّا ممن يفعل ولسنا ممن يفعله، ونسبه إلى النحويين.

[٤] وهو قول الفرّاء في معاني القرآن ٥٦/٣: "وقوله: ﴿وَلَقَدْ مَكَّنَاهُمْ فِيمَا إِن مَّكَّنَّاكُمْ...﴾. يقول: في الذي لم نمكنكم فيه، و"إن" بمنزلة "ما" في الجحد".

[٥] وممن قال ذلك: الفرّاء في معاني القرآن ٨/٢، ١١٢، والزجاج في معاني القرآن وإعرابه ٢١٥/٣، وابن مالك في شواهد التوضيح والتصحيح ١١٤

[٦] المغني ٣٤- ٣٥ بتصرف يسير.

وما يؤكد هذا أنه يلتزم هذا المنهج في الآراء التي لا يقوى على ردّها، أو لا يريد ردها، أو ارتضاها بلا تعقيب، أو لا مناص أمامه من ذكرها، وسببُ التصريح باسم النحوي للردّ عليه في المقام الأول عنده، وكذا الردّ بكلامه على غيره.

قال المصنِّف في سياق كلامه على أوجه "إن" المكسورة الخفيفة: "الثالث: أن تكون مخففة من الثقيلة، فتدخل على الجملتين، فإن دخلت على الاسمية جاز إعمالها خلافاً للكوفيين[١]، لنا[٢] قراءة الحرميَّين وأبي بكر ﴿وإنْ كُلاًّ لَمَّا ليوفينَّهم﴾ (سورة هود: ١١١)"[٣].

قال الفرَّاء: "وأمّا الذين خففوا ﴿إن﴾؛ فإنهم نصبوا ﴿كلاً﴾ بـ﴿لنوفينهم﴾، وقالوا: كأنا قلنا: وإنْ لَيوَفينهم كلاًّ. وهو وجه لا أشتهيه"[٤].

قال المصنِّف: "وزعم الأخفش أنها تزاد في غير ذلك، وأنها تنصب المضارع كما تجر "مِن والباء" الزائدتان الاسمَ، وجعل منه ﴿وما لنا أنْ لا نتوكلَ على الله﴾ (سورة إبراهيم: ١٢)، ﴿وما لنا أنْ لا نقاتلَ في سبيل الله﴾ (سورة البقرة: ٢٤٦)، وقال غيره: هي في ذلك مصدرية، ثم قيل[٥]: ضمّن ﴿ما لنا﴾ معنى "ما منعنا"، وفيه نظر؛ لأنه لم يثبت إعمال الجار والمجرور في المفعول به، ولأن الأصل ألاّ تكون "لا" زائدة، والصواب قول بعضهم[٦]: إن الأصل: وما لنا في أن لا نفعل كذا"[٧].

---

[١] قال سيبويه ١٤٠/٢: "وذلك لأنّ الحرف بمنزلة الفعل، فلمّا حُذف من نفسه شيء، لم يغيِّر عمله كما لم يغيِّر عمل "لم يكُ" و"لم أُبَلْ" حين حُذف".

[٢] قال ابن الحاجب في الأمالي ١٥٦: "قال تعالى ﴿إنْ هذان لساحران﴾: ولها وجهان: أحدهما ما ذهب إليه البصريون أنّ ﴿إنْ﴾ مخففة من الثقيلة، وهذان: مبتدأ، لبطلان عمل "إنْ" لتخفيفها".

[٣] المغني ٣٦، وشرح المفصل لابن يعيش ٧١/٨

[٤] معاني القرآن ٢٩/٢، وتتمة كلامه: "لأن اللام انما يقع الفعل الذي بعدها على شيء قبله، فلو رفعت "كلّ" لصلح ذلك كما يصلح أن تقول: "إنْ زيد لقائم"، ولا يصلح أن تقول: "إنْ زيداً لأضربُ"، لأن تأويلها كقولك: "ما زيداً إلاّ أضرب". فهذا خطأ في "إلاّ" وفي اللام". وانظر الإنصاف في مسائل الخلاف ١٩٥/١

[٥] والقائل بذلك الفرَّاء كما في معاني القرآن ١٦٣/١، ١٦٥، ٤٦٤، وقوله: "وأما إذا قال "أن" فإنه مما ذهب إلى المعنى الذي يحتمل دخول "أن"؛ ألا ترى أن قولك للرجل: "ما لك لا تصلى في الجماعة؟" بمعنى ما يمنعك أن تصلى، فأدخلت "أن" في "ما لك" إذ وافق معناها معنى المنع. والدليل على ذلك قول الله عزَّ وجلَّ: ﴿مَا مَنَعَكَ أن لا تسجد إذ أمرتك﴾. وفى موضع آخر: ﴿ما لك ألاّ تكون مع الساجدين﴾، وقصة إبليس واحدة، فقال فيه بلفظين ومعناهما واحد وإن اختلفا".

[٦] وهو الكسائي كما في معاني القرآن للفرَّاء ١٦٥/١، ومعاني القرآن وإعرابه للزجاج ١٧٩/٣؛ وردّه الفرَّاء بقوله: "وقال الكسائي في إدخالهم "أنْ" في "مالَك": هو بمنزلة قوله: "ما لكم في ألا تقاتلوا"، ولو كان ذلك على ما قال لجاز في الكلام أن تقول: "ما لك أنْ قمت"، و"ما لك أنك قائم"؛ لأنك تقول: في قيامك، ماضيا ومستقبلا، وذلك غير جائز؛ لأن المنع إنما يأتي بالاستقبال؛ تقول: "منعتك أن تنوم"، ولا تقول: منعتك أن قمت. فلذلك جاءت في "مالك" في المستقبل، ولم تأت في دائم ولا ماض".

[٧] المغني ٥١

والظاهر في هذا النصّ أنّ المصنِّف لم يذكر إلا الأخفش، لأن قوله زعم لم يقم عليه دليل، ثم قال: "وقال غيره"، وبعد ذلك: "ثم قيل"، وهو للفرّاء، وبعد هذا: "والصواب قول بعضهم"، وهو للكسائي. وهذا يدل دلالة قاطعة على أن المصنِّف كان ينوي إغفال من يريد إغفالهم، ولذلك كثر النقل عنده بلا عزو، وصار كتابه موسوعة من نقول، تحتاج إلى تحقيق لتبيان أصحابها.

قال المصنِّف: "وقد ذُكر لـ"أنْ" معان أربعة أخر: أحدها: الشرطية كـ"إنْ" المكسورة، وإليه ذهب الكوفيون، ويُرجِّحه عندي أمور: أحدها: توارد المفتوحة والمكسورة على المحل الواحد"[١].

قال الفرّاء في قوله تعالى: ﴿أن تضل إحداهما﴾ (سورة البقرة: ٢٨٢): "ومن فتحها فهو أيضاً على سبيل الجزاء، إلاّ أنه نوى أن يكون فيه تقديم وتأخير، فصار الجزاء وجوابه كالكلمة الواحدة، ومعناه - والله أعلم - استشهدوا امرأتين مكان الرجل، كيما تذكّر الذاكرة الناسيةَ إن نسيت... ومثله في كتاب الله ﴿ولولا أن تصيبهم مصيبة بما قدمت أيديهم فيقولوا ربنا لولا أرسلت إلينا رسولا﴾"[٢].

وأول مرجّحات المصنِّف في كونها شرطية كـ"إن" المكسورة قاله الفرّاء[٣]، وتبعه ابن الحاجب[٤].

قال المصنِّف: "المعنى الثاني[٥]: النفي كـ"إنْ" المكسورة أيضاً، قاله بعضهم في قوله تعالى: ﴿أنْ يُؤتى أحدٌ مثل ما أوتيتم﴾[٦]، وقيل: إن المعنى: ولا تؤمنوا بأن يُؤتى أحدٌ مثل ما أوتيتم من الكتاب إلا لمن تبع دينكم، وجملة القول اعتراض".

وهو وجه قاله الفرّاء، قال: "وصلحت "أحد" لأنّ معنى "أن" معنى "لا""[٧].

---

[١] المصدر السابق ٥٣

[٢] تتمتها: ﴿فنتبع آياتك ونكون من المؤمنين﴾، سورة القصص: ٤٧، وانظر معاني القرآن ١/١٨٤، ٣٠٠، ٢/١٣٤، ٢٨٠، ٣/٢٧

[٣] انظر معاني القرآن ٢/٢٦٧، ٢/٣٤٥، ٣٧٤

[٤] انظر الأمالي ١٩٣

[٥] من معاني "أن" الأربعة الأخر.

[٦] والآية بتمامها: ﴿ولا تؤمنوا إلا لمن تبع دينكم قل إنّ الهدى هدى الله أن يؤتى أحدٌ مثل ما أُتيتم أو يحاجّوكم عند ربكم قل إنّ الفضل بيد الله يؤتيه من يشاء والله واسع عليم﴾، سورة آل عمران: ٧٣

[٧] المغني ٥٤، ومعاني القرآن ١/٢٢٣ وقول الفراء بتمامه: "لا تصدّقوا أن يؤتَى أحد مثل ما أوتيتم. أوقعت ﴿تؤمنوا﴾ على ﴿أن يؤتى﴾، كأنه قال: ولا تؤمنوا أن يعطى أحد مثل ما أُعطِيتم، فهذا وجه. ويقال: قد انقطع كلام اليهود عند قوله: ﴿وَلاَ تُؤْمِنُواْ إِلاَّ لِمَن تَبِعَ دِينَكُمْ﴾، ثم صار الكلام من قوله: قل يا محمد إن الهدى هدى الله أن يؤتى أحد مثل ما أوتى أهل الإسلام، وجاءت "أن"، لأنّ في قوله: ﴿قُلْ إِنَّ الْهُدَى﴾ مثلَ قوله: "إن البيان بيان الله"، فقد بيّن أنه لا يؤتى أحد مثل ما أوتى أهل الإسلام. وصلحت "أحد" لأن معنى "أن" معنى "لا"، كما قال تبارك وتعالى: ﴿يُبَيِّنُ اللهُ لَكُمْ أَنْ تَضِلُّوا﴾ معناه: لا تضلّون. وقال تبارك وتعالى: ﴿كَذَلِكَ سَلَكْنَاهُ فِي قُلُوبِ الْمُجْرِمِينَ. لاَيُؤْمِنُونَ بِهِ﴾ "أن" تصلح في موضع "لا".

والغريب أنّ المصنِّف لم يصرح باسمه، واكتفى بقوله: "قاله بعضهم"، وهذا منهجه في المغني كله، فهو يأبى التصريح بمن أفاد منهم، ولا يذكرهم إلا حيث يردّ عليهم.

قال المصنِّف: "والرابع[١]: أن تكون بمعنى "لئلاّ"، قيل به في ﴿يُبيّن الله لكم أن تضلّوا﴾ (سورة النساء: ١٧٦)"[٢].

وهو تقدير الفرَّاء(٣)، قال: "وقوله: ﴿أن تقولوا إنما أنزل الكتاب﴾ (سورة الأنعام: ١٥٦)، "أن" في موضع نصب من مكانين: أحدهما: أنزلناه لئلاّ تقولوا إنّما أنزل، والآخر من قوله: واتقوا أن تقولوا. "لا" يصلح في موضع "أن" ها هنا كقوله: ﴿يبين الله لكم أن تضلوا﴾، يصلح فيه "لا تضلون"، كما قال: ﴿كذلك نسلكه في قلوب المجرمين، لا يؤمنون به﴾ (سورة الحجر: ١١ و١٢)"[٤].

وحكاه الزجاج[٥]، قال في قوله تعالى: ﴿أن تميد بهم﴾ (سورة الأنبياء: ٣١): "إلا أن "لا" لا تضمر، والاسم المضاف يحذف، و"كراهة أن تميد بهم" يؤدي إلى معنى "ألا تميد بهم".

وقال الفرَّاء أيضا: "وقوله ﴿يبين الله لكم أن تضلوا﴾ معناه: ألاّ تضلّوا. ولذلك صلحت "لا" في موضع "أن". هذه محنة لـ"أن" إذا صلحت في موضعها "لئلاّ" و"كيلا" صلحت "لا""[٦].

قال المصنِّف في سياق كلامه على لزوم الفاء في جواب "أمّا": "فإن قلت: فقد حذفت في التنزيل في قوله تعالى: ﴿فأمّا الذين اسودّت وجوهُهم أكفرتم بعد إيمانكم﴾ (سورة آل عمران: ١٠٦)، قلت: الأصل: فيقال لهم أكفرتم، فحذف القول استغناء عنه بالمقول، فتبعته الفاء في الحذف".

وهذا كلام الفرَّاء بعينه، قال: "ومثله: ﴿فأمّا الذين اسودت وجوههم أكفرتم﴾ معناه، فيقال: أكفرتم، والله أعلم. وذلك أنّ "أمّا" لابدّ لها من أن تجاب بالفاء، ولكنّها سقطت لمّا سقط الفعل الذي أضمر"[٧].

وفي سياق كلامه على "أما" قال: "وقد يترك تكرارها استغناء بذكر أحد القسمين عن الآخر، أو بكلام يذكر بعده في موضع ذلك القسم، فالأول نحو... والثاني نحو: ﴿هو الذي أنزل عليكم الكتابَ منه آياتٌ محكماتٌ هنّ أمّ

---

[١] من معاني "أن" الأربعة الأخر.
[٢] المغني ٥٥، والبيان في غريب إعراب القرآن لابن الأنباري ٢٨١/١
[٣] انظر معاني القرآن ٢٩١/١ ح٣، و٣٢٧/٢، ٢٨٣، ٧٠/٣
[٤] معاني القرآن٣٦٦/١
[٥] في معاني القرآن وإعرابه ٣٩٠/٣
[٦] معاني القرآن ٢٩٧/١، وهو تقدير الكسائي أيضاً كما في معاني القرآن للفرَّاء ٢٩٧/١ ح٤، وانظر ٣٣٠٣/١
[٧] المغني ٨٠، ومعاني القرآن ٤٩/٣، وانظر ٢٢٨/١، ١١٩/٢، ومجاز القرآن لأبي عبيدة ١٠٠/١، وشواهد التوضيح والتصحيح لابن مالك ١٣٧

الكتاب وأُخَرُ متشابهاتٌ ، فأما الذين في قلوبهم زيغٌ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاءَ الفتنة وابتغاء تأويله﴾[١] ، أي وأما غيرهم فيؤمنون به ، ويكلون معناه إلى ربهم ، ويدل على ذلك ﴿والراسخون في العلم يقولون آمنّا به كلٌّ من عند ربنا﴾ ، أي كلٌّ من المتشابه والمُحْكَم من عند الله ، والإيمان بهما واجب ، وكأنه قيل : وأما الراسخون في العلم فيقولون ، وهذه الآية في "أما" المفتوحة نظيرُ قولك في "إما" المكسورة : "إما أن تنطق بخير وإلا فاسكت". وسيأتي ذلك ، كذا ظهر لي ، وعلى هذا فالوقف على ﴿إلا الله﴾ ، وهذا المعنى هو المشار إليه في آية البقرة السابقة[٢] ، فتأمّلها".

وقد أشار الفرّاء إلى ذلك بقوله : "ثمّ قال : ﴿وما يعلم تأويله إلا الله﴾ ، ثم استأنف ﴿والراسخون﴾ ، فرفعهم بـ﴿يقولون﴾ لا بإتباعهم إعراب ﴿الله﴾"[٣].

وهذا لا يجري عليه قولهم إنه من القواعد العامة التي لا تحتاج إلى توثيق ، أو معرفة صاحبها ، لأنها بمنزلة الأشياء التي لا تنسب إلى شخص بعينه ، وهذا لو سلم لا يلغي التوثيق ، وذلك بالقياس إلى منهجه الذي اتبعه ، فهو قد عزا شيئا مشابها لما أغفله حين أراد الردّ على من ذكره. وهذا كثير في المغني.

على أن الكلام الذي أغفل المصنِّف ذكرَ صاحبه لا يُعدّ في القواعد العامة ، لأنه ليس كذلك ، وليس مشتركا بين النحويين ، ولو كان عاما ؛ لكان عند الآخرين ، بيد أن المصنِّف نقله بلا عزو ، وإغارته عليه ظاهرة ، وهو ليس له. وهذا أيضا في المغني كثير.

قال المصنِّف في سياق كلامه على معاني "أو" : "والثاني : الإبهام ، نحو ﴿وإنّا أو إيّاكم لعلى هُدًى أو في ضلال مُبين﴾ (سورة الإنسان : ٢٤) الشاهد في الأولى". وهو ظاهر مذهب الفرّاء في الآية[٤].

قال المصنِّف : "والخامس[٥] : "الجمع المطلق كالواو ، قاله الكوفيون".

قال الفرّاء : "وقوله : ﴿وإنّا أو إيّاكم لعلى هدىً﴾ ، قال المفسّرون معناه : وإنّا لعلى هدى وأنتم في ضلال مبين ، معنى "أو" معنى الواو عندهم ، وكذلك هو المعنى ، غير أنّ العربية على غير ذلك : لا تكون "أو" بمنزلة الواو ، ولكنها تكون في الأمر المفوّض ، كما تقول : "إن شئت فخذ درهماً أو اثنين" ، فله أن يأخذ واحداً أو اثنين ، وليس له أن يأخذ ثلاثة ، وفي قول من لا يبصر العربيّة ، ويجعل "أو" بمنزلة الواو يجوز له أن يأخذ ثلاثة...

---

[١] تتمتها : ﴿وما يعلم تأويلهُ إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذّكر إلا أولوا الألباب﴾ ، سورة آل عمران : ٧

[٢] وهي : ﴿فأمّا الذين آمنوا فيعلمون أنه الحقُّ من ربهم ، وأما الذين كفروا فيقولون﴾ ، سورة البقرة : ٢٦

[٣] المغني ٨١- ٨٢ ، ومعاني القرآن ١/١٩١

[٤] المصدران السابقان ٨٧ ، و٢/٣٦٢

[٥] من معاني "أو".

والمعنى في قوله: ﴿وإنّا أو إياكم﴾: إنّا لضالون أو مهتدون، وإنّكم أيضاً لضالون أو مهتدون، وهو يعلم أنّ رسوله المهتدي وأنّ غيره الضّال، فأنت تقول في الكلام للرجل: "إنّ أحدنا لكاذب"، فكذّبته تكذيباً غير مكشوف، وهو في القرآن وفي كلام العرب كثير..."[1].

غير أنه قال في موضع آخر: "وقوله عزّ وجلّ: ﴿ولا تطع منهم آثماً أو كفوراً﴾ (سورة البقرة: ١٠٠): "أو" هنا بمنزلة "لا"، و"أو" في الجحد والاستفهام تكون في معنى "لا"، فهذا من ذلك... وقد يكون في العربيّة: لا تطيعنّ منهم من أثم أو كفر، فيكون المعنى في "أو" قريباً من معنى "الواو"، كقولك للرجل: "لأعطينّك سألت، أو سكتّ"، معناه: لأعطينك على كلّ حال"[2].

قال المصنِّف: "والثامن[3]: أن تكون بمعنى "إلاّ" في الاستثناء".

والفرّاء ذكر ذلك[4]، وكذا الزمخشري[5]، وابن الحاجب[6]، وأبو حيان[7].

قال المصنِّف في كلامه على أوجه "إلا": "الثاني: أن تكون صفة بمنزلة "غير"، فيوصف بها وبتاليها جمعٌ منكر أو شبهه".

قال الفرّاء: "ورأيت الكسائي يجعل "إلاّ" مع الجحد والاستفهام بمنزلة "غير"، فينصب ما أشبه هذا على كلمة واحدة"[8].

قال المصنِّف: "والثالث[9]: أن تكون عاطفة بمنزلة الواو في التشريك في اللفظ والمعنى[10]، ذكره الأخفش والفرّاء وأبو عبيدة[11]، وجعلوا منه قوله تعالى: ﴿لئلاّ يكونَ للنّاس عليكم حجّةٌ إلاّ الذين ظلموا منهم﴾ (سورة البقرة: ١٥٠)".

ما نسبه المصنِّف إلى الفرّاء ليس على إطلاقه؛ فقد قال الأخير: "وقد قال بعض النحويين: "إلاّ" في هذا الموضع بمنزلة الواو؛ كأنه قال: "لئلاّ يكون للنّاس عليكم حجة ولا الذين ظلموا"، فهذا صواب في التفسير، خطأ

---

(١) المغني ٨٨، ومعاني القرآن ٢/٣٦٢

(٢) معاني القرآن ٣/٢١٩ - ٢٢٠

(٣) من معاني "أو".

(٤) المغني ٩٣، ومعاني القرآن ١/٢٢٣

(٥) الكشاف ١/٣٧٤

(٦) الأمالي ٢٦٢ - ٢٦٣

(٧) البحر المحيط ٢/٢٦٣

(٨) المغني ٩٩، ومعاني القرآن ٢/١٠١، وانظر ٢/٢٠٠، والأشباه والنظائر لمقاتل بن سليمان ٢٧٤

(٩) من أوجه "إلا".

(١٠) ذكر الخليل ذلك في الجمل المنسوب إليه ١٦٩ و٣١٨

(١١) مجاز القرآن ١/٦٠ - ٦١، ٢٨٢

في العربية، إنّما تكون "إلاّ" بمنزلة الواو إذا عطفتها على استثناء قبلها، فهنالك تصير بمنزلة الواو؛ كقولك: "لي على فلان ألف إلاّ عشرة إلاّ مائة"، تريد بـ"إلاّ" الثانية أن ترجع على الألف، كأنك أغفلت المائة فاستدركتها فقلت: اللهم إلاّ مائة، فالمعنى: له عليّ ألف ومائة"[1].

ثم قال: "وقوله: ﴿لا يحبّ الله الجهر بالسوء من القول إلاّ من ظُلم﴾ (سورة النساء: ١٤٨)، وظَلم، وقد يكون "من" في الوجهين نصباً على الاستثناء على الانقطاع من الأول، وإن شئت جعلت "من" رفعاً، إذا قلت ﴿ظُلم﴾ فيكون المعنى: لا يحبّ الله أن يجهر بالسوء من القول إلاّ المظلوم... ويكون ﴿لا يحب الله الجهر بالسوء من القول﴾ كلاماً تامّا، ثم يقول: إلاّ الظالم فدعوه"[2].

ثم قال: "فإذا كانت "سوى" في موضع "إلاّ" صلحت بمعنى الواو؛ لأنك تقول: "عندي مال كثير سوى هذا"، أي: وهذا عندي؛ كأنك قلت: عندي مال كثير وهذا، وهو في "سوى" أنفذ منه في "إلاّ"، لأنك قد تقول: "عندي سوى هذا"، ولا تقول: إلاّ هذا"[3].

قال المصنِّف في كلامه على معاني "إلى": "والثاني: المعية، وذلك إذا ضممت شيئاً إلى آخَر، وبه قال الكوفيون وجماعة من البصريين في ﴿مَن أنصاري إلى الله﴾ (سورة يوسف: ٣٣)، وقولهم: "الذَّودُ إلى الذَّودِ إبل"، والذود: من ثلاثة إلى عشرة، ولا يجوز "إلى زيدٍ مال"، تريد: مع زيدٍ مال".

ذكر الفرّاء ذلك، ونسبه إلى المفسرين وحسّنه بقوله: "قوله: ﴿من أنصاري إلى الله﴾ المفسرون يقولون: من أنصاري مع الله، وهو وجه حسن. وإنما يجوز أن تجعل "إلى" موضع "مع"، إذا ضممت الشيء إلى الشيء مما لم يكن معه، كقول العرب: "إن الذود إلى الذود إبل"، أي إذا ضممت الذود صارت إبلاً.

فإذا كان الشيء مع الشيء لم تصلح مكان "مع" "إلى"، ألا ترى أنك تقول: "قدم فلان ومعه مال كثير"، ولا تقول في هذا الموضع: "قدم فلان وإليه مال كثير"، وكذلك تقول: "قدم فلان إلى أهله"، ولا تقول: "مع أهله"، ومنه قوله: ﴿ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم﴾ (سورة النساء: ٤)، معناه: ولا تضيفوا أموالهم إلى أموالكم"[4].

قال المصنِّف: "ولا تعمل "إذا" الجزم إلا في ضرورة كقوله:

استغنِ ما أغناكَ ربُّكَ بالغنى وإذا تُصبْكَ خصاصةٌ فتجمَّلِ[5]

---

[1] المغني ١٠١، ومعاني القرآن ١/٨٩- ٩٠، وانظر ٢/٢٨٧

[2] معاني القرآن ١/٢٩٣

[3] المصدر السابق ٢/٢٨٧

[4] المغني ١٠٤، ومعاني القرآن ١/ ٢١٨، وتبعه ابن مالك في شواهد التوضيح والتصحيح ١٧٩

[5] المغني ١٢٧- ١٢٨، والبيت في معاني القرآن ٣/١٥٨

قال الفرَّاء: "إن من العرب من يجزم بـ"إذا""[١].

قال المصنِّف في سياق كلامه على خروج "إذا" عن الاستقبال: "وذلك على وجهين: أحدهما: أن تجيء للماضي كما جاءت "إذ" للمستقبل في قول بعضهم".

وهو الفرَّاء[٢]، وقد نقل عنه هذا الرأي ابن مالك في شواهد التوضيح والتصحيح[٣]، وبهذا وغيره يُرد على من قال: إن عادة القدماء أن لا يوثقوا كل ما ينقلونه، إلا إذا كان ثمة ما يقتضي ذلك، ولاسيما إذا كان الرأي المنقول يخالف إجماعهم أو ما يشبه ذلك، وهذا - أيضا - لا يسلم منه المصنِّف، لأنه نقل شيئا عن الفرَّاء يكاد يكون غريبا، بدليل أن ابن مالك أشار إليه حينما نقل هذا الرأي نفسه.

قال المصنِّف في كلامه على معاني الباء: "والسادس: الظرفية، نحو ﴿ولقدْ نصركمُ اللهُ ببدرٍ﴾ (سورة آل عمران: ١٢٣)، ﴿نجّيناهم بسحَرٍ﴾ (سورة القمر: ٣٤)"[٤].

قال الفرَّاء: "وقد وجدنا من العرب من يجعل "في" موضع الباء، فيقول: "أدخلك الله بالجنة"، يريد: "في الجنة""[٥].

قال المصنِّف: "بلى" حرفُ جوابٍ أصلي الألف، وقال جماعة: الأصل "بلْ"، والألف زائدة".

قال الفرَّاء: "أرادوا أن يرجعوا عن الجحد، ويقرّوا بما بعده، فاختاروا "بلى"، لأنَّ أصلها كان رجوعاً محضاً عن الجحد، إذا قالوا: "ما قال عبد الله بل زيدٌ"، فكانت "بل" كلمة عطف ورجوع، لا يصلح الوقوف عليها. فزادوا فيها ألفاً يصلح فيها الوقوف عليه، ويكون رجوعاً عن الجحد فقط، وإقراراً بالفعل الذي بعد الجحد. فقالوا: "بلى"، فدلت على معنى الإقرار والإنعام، ودل لفظ "بل" على الرجوع عن الجحد فقط"[٦].

لا يرتفع الفعل بعد "حتى" إلا بثلاثة شروط[٧]، ثانيها: "أن يكون مسبباً عما قبلها؛ فلا يجوز: "سرتُ حتى تطلع الشمس".

قال الفرَّاء: "وكان أكثر النحويين بعد "حتى"، وإن كان ماضياً، إذا كان لغير الأوّل، فيقولون: "سرت حتى يدخلَها زيدٌ"، فزعم الكسائي أنه سمع العرب تقول: "سرنا حتى تطلعُ لنا الشمس بزُبالة"، فرفع والفعل للشمس"[٨].

---

[١] معاني القرآن ١٥٨/٣، وانظر الكتاب ١٣٤/١، و٣/٦٠- ٦٢، وأمالي ابن الحاجب ١٨٥

[٢] المغني ١٢٩، وانظر معاني القرآن ٢٤٣/١

[٣] ٩- ١٠

[٤] المغني ١٤١

[٥] معاني القرآن ٧٠/٢، وانظر ٤٣٠/١، قال أبو حيان في التذكرة ٣٤: "وهي لغة طيء".

[٦] المغني ١٥٣، ومعاني القرآن ٥٢/١

[٧] انظر شرح ابن عقيل ٢٢٩/٢

[٨] المغني ١٧٠- ١٧١، ومعاني القرآن ١٣٤/١

قال المصنِّف: "العطفُ بـ"حتى" قليلٌ، وأهلُ الكوفة ينكرونه ألبتة".

والذي يظهر من كلام الفرَّاء على هذا المعنى لـ"حتى" أن الكوفيين لا ينكرون ذلك، لكنهم يجيزون معه وجهاً آخر.

قال: "والوجه الثاني أن يكون ما قبل "حتى" من الأسماء عدداً يكثر، ثمّ يأتي بعد ذلك الاسم الواحد أو القليل من الأسماء، فإذا كان كذلك؛ فانظر إلى ما بعد "حتى"؛ فإذا كانت الأسماء التي بعدها قد وقع عليها من الخفض والرفع والنّصب ما قد وقع على ما قبل "حتى"؛ ففيها وجهان: الخفض والإتباع لما قبل "حتى"، من ذلك: "قد ضُرب القوم حتى كبيرُهم"، و"حتى كبيرِهم"، وهو مفعول به، في الوجهين قد أصابه الضرب. وذلك أنّ "إلى" قد تحسن فيما قد أصابه الفعل، وفيما لم يصبه؛ من ذلك أن تقول: "أعتق عبيدك حتى أكرمهم عليك"، تريد: و"أعتق أكرمهم عليك""[١].

ومما يؤخذ على المصنِّف أنه حين يذكر معاني الأدوات يخل بخلا شديدا بالإفصاح عن مصادره على الرغم من كون الذي ذكره فيها ليس له، وهذا أمر ظاهر لا خلاف فيه، لكنه يوحي من خلال هذا المنهج بأنه أول من تكلم على هذه المسائل، ففي كلامه على معاني "على" حين تكون حرفا ذكر لها تسعة معاني، أغلبها ذكره الفرَّاء[٢]، لكن المصنِّف لم يشر إليه ألبتة.

وقد يذكر المصنِّف الفرَّاء وغيره للردّ وإسقاط رأي ما، وهذا أحد أغراضه من التصريح بأعلام النحويين، وأشرنا إليه سابقا، لكنه في الموضع الآتي ذكر الفرَّاء لا للرد على الحريري فحسب، بل لأن الرأي الذي ذكره لابن مالك، وحينئذ لا مانع عنده من التصريح بالفرَّاء وغيره، والحقُّ أن المصنِّف عجيب في سمته الذي أراده في ذكر مصادره أو التصريح بأحد النحويين، قال: "التاسع[٣]: الاستعانة، قاله ابن مالك، ومثَّله بـ"رميتُ عن القوس"، لأنهم يقولون أيضاً: "رميتُ بالقوس"، حكاهما الفرَّاء[٤]، وفيه ردٌّ على الحريري في إنكاره أن يقال ذلك، إلا إذا كانت القوسُ هي المرمية، وحكى أيضاً: "رميتُ على القوس""[٥].

والمصنِّف يذكر وجها معينا دون إشارة إلى نحوي أو مصدر على الرغم من كونه ليس رأيا معروفاً أو شائعاً أو مما يُعرف بالقواعد العامة، قال: "الوجه الثاني[٦]: أن تكون حرفاً مصدرياً، وذلك أن بني تميم يقولون

---

(١) المصدران السابقان ١٧٣، و١/١٣٧

(٢) المغني ١٩٠- ١٩٣، ومعاني القرآن ١/٦٣، ٣٢٤، ٣٧٥، ٣٨٦، ٣٨٣، ٢/١٨٧، ٢٣١، ٢٣٤، ٣٩٥

(٣) من معاني "عن".

(٤) بقوله: "وقوله: ﴿حَقِيقٌ عَلَى أَنْ لاَ أَقُولَ...﴾، ويقرأ: ﴿حقيقٌ عليَّ أن لا أقول﴾، وفي قراءة عبد الله: ﴿حقيق بأن لا أقول على الله﴾، فهذه حجة من قرأ "على" ولم يضِف. والعرب تجعل الباء في موضع "على"؛ رميت على القوس، وبالقوس، وجئت على حال حسنة وبحال حسنة". معاني القرآن ٢/٣٢٦

(٥) المغني ١٩٨، وانظر مجاز القرآن لأبي عبيدة ٢/٢٣٦

(٦) من أوجه "عن".

في نحو "أعجبني أن تفعل" : "عن تفعل"... وكذا يفعلون في أنّ المشددة ، فيقولون : "أشهدُ عنَّ محمداً رسولُ الله" ، وتسمى عنعنة تميم"[١].

قال الأزهري : "عن"... وقال الفرَّاء : لغة قريش ومن جاورهم "أنّ" ، وتميم وقيس وأسد ومن جاورهم يجعلون ألف "أنّ" إذا كانت مفتوحة عيناً... فإذا كسروا رجعوا إلى الألف"[٢].

عقَّب المصنِّف على قوله تعالى : ﴿لا يستوي القاعدون من المؤمنين غيرُ أولي الضَّرر﴾ (سورة النساء : ١٩٥) بقوله : "يقرأ برفع "غير" ، إما على أنه صفة لـ"القاعدون" ، لأنهم جنس ، وإما على أنه استثناء ، وأُبدل"[٣].

قال الفرَّاء : "يرفع "غير" لتكون كالنعت لـ"القاعدين"... وقد ذُكر أنّ "غير" نزلت بعد أن ذكر فضل المجاهد على القاعد ، فكان الوجه فيه الاستثناء[٤] والنصب... وقد يكون نصباً على أنه حال... ولو قرئت خفضاً لكان وجهاً ، تجعل من صفة "المؤْمنين""[٥].

قال المصنِّف : "وقرئ : ﴿ما لكم من إلهٍ غيره﴾ (سورة الأعراف : ٥٩) بالجر صفة على اللفظ ، وبالرفع على الموضع ، وبالنصب على الاستثناء".

وقد ذكر الفرَّاء وجهي الجر والرفع(٦) ، وقال : "ونصب "غير" إذا كانت في معنى "إلاّ" ، تمّ الكلام قبلها ، أولم يتمّ لهجةُ أسد وقضاعة"(٧).

عقَّب المصنِّف على قوله تعالى : ﴿هذا فليذُوقوهُ حميمٌ﴾[٨] بقوله : "الخبر ﴿حميم﴾ وما بينهما معترض ، أو "هذا" منصوب بمحذوف ، يفسره ﴿فليذوقوه﴾ ، مثل : ﴿وإيايَ فارهبون﴾ (سورة البقرة : ٤٠) ، وعلى هذا فحميم بتقدير : هو حميم".

---

[١] المغني ١٩٨- ١٩٩

[٢] تهذيب اللغة ، "عن".

[٣] انظر المغني ٢١٠

[٤] قال الأخفش في معاني القرآن ١٧ : "والبدل في "غير" أجود من الصفة ؛ لأنّ "الذي" و"الذين" لا تفارقهما الألف واللام ، وهما أشبه بالاسم المخصوص من الرجل وما أشبهه".

[٥] معاني القرآن ٢٨٣/١ ، وانظر مثله ٢٥٠/٢ منه ، والكتاب ٣٣٢/٢ ، ونسب ابن الحاجب كون "غير" صفةً إلى أبي علي الفارسي ، وردّه. انظر الأمالي ٢٤٥

[٦] بقوله : "وقوله : ﴿مَا لَكُمْ مِّنْ اله غَيْرُهُ...﴾ تجعل "غير" نعتا للإله. وقد يرفع : يجعل تابعا للتأويل في "إله" ؛ ألا ترى أن الإله لو نزعت منه "مِن" كان رفعا. وقد قرئ بالوجهين جميعا". معاني القرآن ٤٧٠/١ ، ٣٨٢ ، ١٤٠/٣ ، وانظر معاني القرآن وإعرابه للزجاج ٥٧/٣

[٧] المغني ٢١٠- ٢١١ ، ومعاني القرآن ٣٨٢/١

[٨] الآية بتمامها : ﴿هذا فليذوقوه حميمٌ وغسّاق﴾ ، سورة ص : ٥٧

قال الفرَّاء: "رفعت "الحميم والغسّاق" بـ"هذا" مقدّماً ومؤخّراً، والمعنى: هذا حميم وغسّاق فليذوقوه"، وقال أيضاً: "ويكون "هذا" في موضع رفع، وموضع نصب، فمن نصب أضمر قبلها"[١].

وطريقة المصنِّف ظاهرة في مزج كلامه بكلام غيره، حتى يصعب الفصل بينهما، إلا بمراجعة ما يأخذ منه مراجعة حرفية إن صحت العبارة، وعرضِ نصِّه في قول من الأقوال على غيره، حتى يتبيّن المزج الذي يقصده، ويسعى وراءه.

قال المصنِّف في سياق كلامه على الأمور المشتركة بين كم الخبرية وكم الاستفهامية: "وأما قول بعضهم في: ﴿ألم يَرَوْا كم أهلكنا قبلهم من القُرونِ أنهمْ إليهم لا يرجعون﴾: أبدلت "أنّ" وصلتها من "كم" فمردود...".

وهو ظاهر مذهب الفرَّاء في أحد قوليه[٢]، ونسبه ابن الحاجب في الأمالي[٣] إلى الزجاج، وردّه، وقد أخذ المصنِّف[٤] ردّ ابن الحاجب على الزجاج بلا عزو.

نقل المصنِّف رأيَ الفرَّاء بلا عزو في ردّه على ابن عصفور الذي ذهب إلى أن "كم" في قوله تعالى: ﴿أولم يهدِ لهم كم أهلكنا﴾ (سورة السجدة: ٢٦) فاعل، قال: "إن "كم" فاعل مردودٌ بأن "كم" لها الصدر، وإنما الفاعل ضمير اسم الله سبحانه، أو ضمير العلم، أو الهدى المدلول عليه بالفعل، أو جملة ﴿أهلكنا﴾".

فقوله: أو جملة ﴿أهلكنا﴾ هو رأي الفرَّاء[٥].

قال المصنِّف في أثناء كلامه على اللام المبيِّنة للفاعل: "واختلف في قوله تعالى: ﴿أيعدُكم أنّكم إذا مِتُّم وكنتم تراباً وعظاماً أنّكم مخرجون، هيهات هيهات لما توعدون﴾ (سورة المؤمنون: ٣٥- ٣٦)، فقيل: اللام زائدة، وما فاعل".

---

[١] المغني ٢٢٠، ومعاني القرآن ٢/٤١٠

[٢] المغني ٢٤٣، وقال الفراء في معاني القرآن ٢/٣٧٦: "وقوله: ﴿أَنَّهُمْ إِلَيْهِمْ﴾ فُتحت ألفهَا؛ لأن المعْنَى: ألم يروا أنهم إليهم لا يرجعون. وقد كسرها الحسن البصري، كأنه لم يوقع الرؤية على "كم" فلم يوقعهَا على "أنّ"، وإنْ شئت كسرتها على الاسْتِئناف وجَعَلت "كم" مَنصوبَةً بوقوع "يروا" عليهَا".

[٣] ص٢٤٣

[٤] انظر الردَّ في المغني ٢٤٤، وقال سيبويه ٣/١٣٢: "هذا باب تكون فيه "أنّ" بدلاً من شيءٍ ليس بالآخر: ومن ذلك قوله عز وجل: ﴿ألم يروا كم أهلكنا قبلهم من القرون أنّهم إليهم لا يرجعون﴾، فالمعنى والله أعلم: ألم يروا أنَّ القرون الذين أهلكناهم إليهم لا يرجعون".

[٥] المغني ٢٤٤، وانظر معاني القرآن ٢/١٩٥؛ وقال في ٢/٣٣٣: "كم" في موضع رفع بـ"يهدِ" كأنك قلت: أولم تهدهم القرون الهالكة... وتقول: "قد تبيَّن لي أقام زيد أم عمرو"، فتكون الجملة مرفوعة في المعنى؛ كأنك قلت: تبيَّن لي ذاك".

وهذا رأي الفرَّاء[١]، نقله بلا عزو، واكتفى بقوله: "فقيل". قال: "وقوله: ﴿هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ...﴾ لو لم تكن في "ما" اللام كان صَوَاباً. ودخول اللام عربيّ. ومثله في الكلام "هَيْهَاتَ لكَ، وهيهات أنت منّا، وهيهات لأرضك". قال الشاعر:

فأيْهاتَ أيهاتَ العقيقُ ومَن به وأيهات وصل بالعقيق نُواصله

فمن يدخل اللام رفع الاسم. ومعنى "هيهات": بعيد، كأنه قال: بعيد ما توعدونَ، وبَعيد العقيق وأهله. ومن أدخل اللام قال: "هَيْهَاتَ" أداة ليست بمأخوذة من فعلٍ بمنزلة بعيد وقريب، فأُدخلت لها اللام كما يقال: "هَلُمَّ لكَ"، إذ لم تكن مأخوذة من فعلٍ. فإذا قالوا: "أَقْبِل"، لم يقولوا: "أَقْبِل لك"؛ لأنه يحتمل ضَمير الاسم".

قال المصنِّف:"وأما قوله سبحانه وتعالى: ﴿فلا اقتحم العقبَةَ﴾ (سورة البلد: ١١)، فإن "لا" فيه مكررة في المعنى، لأن المعنى: فلا فكَّ رقبةً ولا أطعمَ مسكيناً، لأن ذلك تفسير للعقبة، قاله الزمخشري".

ولعلَّ المصنِّف كان كثير النظر في ما قاله الزمخشري، ولم تغب عن عينه آراؤه، إذ إن هذا الرأي هو توجيه الفرَّاء. قال: "وقوله عز وجل: ﴿فَلا اقْتَحَمَ الْعَقَبَةَ...﴾. ولم يُضم إلى قوله: ﴿فلا اقتحم﴾ كلام آخر فيه "لا"؛ لأن العرب لا تكاد تفرد "لا" في الكلام حتى يعيدوها عليه في كلام آخر، كما قال عز وجل: ﴿فَلا صَدَّقَ وَلا صَلَّى﴾ و﴿لا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾، وهو مما كان في آخره معناه، فاكتفى بواحدة من أخرى. ألا ترى أنه فسر اقتحام العقبة بشيئين، فقال: ﴿فَكُّ رَقَبَةٍ، أو أطعم في يوم ذي مسغبة﴾، ثم كان ﴿من الذين آمنوا﴾ ففسرها بثلاثة أشياء، فكأنه كان في أول الكلام، فلا فعل ذا ولا ذا ولا ذا"[٢].

قال المصنِّف: "الموضع الرابع[٣]: ﴿وحرامٌ على قريةٍ أهلكناها أنّهم لا يرجعون﴾ (سورة الأنبياء: ٩٥). فقيل: لا زائدة، والمعنى: ممتنع على أهل قرية قدرنا إهلاكهم أنهم يرجعون عن الكفر إلى قيام الساعة، وعلى هذا فـ"حرام" خبر مقدم وجوباً لأن المخبر عنه "أنْ" وصلتُها".

والقائل بذلك الفرَّاء. قال: "وقوله: ﴿وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ...﴾[٤] المقسمون الكفار. سألوا رسول الله صلى الله عليه وسلم أن يأتيهم بالآية التي نزلت في الشعراء ﴿إِنْ نَشَأْ نُنَزِّلْ عَلَيْهِمْ مِنَ السَّمَاءِ آيَةً فَظَلَّتْ أَعْنَاقُهُمْ لَهَا خَاضِعِينَ﴾(سورة الشعراء: ٤)، فسألوا رسول الله صلى الله عليه وسلم أن ينزلها، وحلفوا ليؤمنن، فقال

---

[١] المغني ٢٩٣، ومعاني القرآن ٢/٢٣٥

[٢] المغني ٣٢١، ومعاني القرآن ٣/٢٦٥

[٣] من المواضع التي اختلف فيها في "لا" من التنزيل.

[٤] ﴿وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَئِن جَاءَتْهُمْ آيَةٌ لَّيُؤْمِنُنَّ بِهَا قُلْ إِنَّمَا الآيَاتُ عِندَ اللَّهِ وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لا يُؤْمِنُونَ، وَنُقَلِّبُ أَفْئِدَتَهُمْ وَأَبْصَارَهُمْ كَمَا لَمْ يُؤْمِنُوا بِهِ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَنَذَرُهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ﴾، سورة الأنعام: ١٠٩، ١١٠

المؤمنون: يا رسول الله سل ربك ينزلها عليهم حتى يؤمنوا، فأنزل الله تبارك وتعالى: ﴿قل للذين آمنوا وما يشعركم أنهم يؤمنون﴾. فهذا وجه النصب في "أنّ"؛ وما يشعركم أنهم يؤمنون، ونحن ﴿نُقَلِّبُ أَفْئِدَتَهُمْ وَأَبْصَارَهُمْ كَمَا لَمْ يُؤْمِنُوا﴾، وقرأ بعضهم: "إنها" مكسور الألف إذا جاءت مستأنفة، ويجعل قوله ﴿وَمَا يُشْعِرُكُمْ﴾ كلاما مكتفيا. وهي في قراءة عبد الله: ﴿وما يشعركم إذا جاءتهم أنهم لا يؤمنون﴾. و"لا" في هذا الموضع صلة؛ كقوله: ﴿وَحَرَامٌ عَلَى قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا أَنَّهُمْ لَا يَرْجِعُونَ﴾: المعنى: حرام عليهم أن يرجعوا. ومثله: ﴿مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ﴾ معناه: أن تسجد.

وقوله: ﴿لِئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ...﴾. وفي قراءة عبد الله: لكي يعلم أهل الكتاب ألا يقدرون، والعرب تجعل "لا" صلة في كل كلام دخل في آخره جحد، أو في جحد غير مصرح، فهذا مما دخل آخره الجحد، فجعلت "لا" في أوله صلة. وأما الجحد السابق الذي لم يصرح به فقوله عز وجل: ﴿ما منعك ألاّ تسجد﴾. وقوله: ﴿وما يُشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون﴾. وقوله: ﴿وحرام على قريةٍ أهلكناها أنهم لا يرجعون﴾. وفي الحرام معنى الجحد والمنع، وفي قوله: ﴿وما يشعركم﴾ فلذلك جعلت "لا" بعده صلة معناها السقوط من الكلام"[١].

وأما فيما يتعلق بجواب "لمّا" وأنه يكون فعلا مضارعا عند ابن عصفور، فقد ذكر المصنِّف شاهداً على ذلك قوله تعالى: ﴿فلما ذهب عن إبراهيم الرّوعُ وجاءته البُشرى يجادلُنا﴾ (سورة هود: ٧٤)، وقال: "إن الجواب ﴿جاءته البشرى﴾ على زيادة الواو، أو محذوف، أي: أقبل يجادلنا".

وهو ظاهر مذهب الفرَّاء، قال: "ولم يقل جادلنا. ومثله في الكلام لا يأتي إلاّ بفعل ماض كقولك: "فلمّا أتاني أتيته"، وقد يجوز "فلمّا أتاني أثب عليه"، كأنه قال: أقبلت أثب عليه"[٢].

ومن الأمور الواضحة التي تطالعنا في المغني ولاسيما عند عرضه على غيره من المصنِّفات أن صاحبه ذكر كلاما كثيرا نقع عليه في غيره، وهذا ما وجدته في معاني القرآن للفرَّاء، إذ الكلام الذي ذكره المصنِّف ذكره الفرَّاء، وهذا كثير، ولا يحتاج إلى دليل.

وفي بحث "ما" الشرطية غير الزمانية قال المصنِّف: "وقد جوزت في ﴿وما بكمْ من نعمةٍ فمنَ الله﴾ (سورة النحل: ٥٣) على أن الأصل: وما يكنْ، ثم حذف فعل الشرط".

وهو تقدير الفرَّاء. قال: "وقوله: ﴿وَمَا بِكُم مِّن نِّعْمَةٍ فَمِنَ اللَّهِ...﴾ "ما" في معنى جزاء ولها فعل مضمر، كأنك قلت: ما يكن بكم من نعمة فمن الله؛ لأن الجزاء لا بدّ له من فعل مجزوم، إن ظهر فهو جزم وإن لم يظهر فهو

---

[١] المغني ٣٣٢، ومعاني القرآن ٣٧٤/١، ٤١٥، ١٣٨/٣، وتبعه ابن الحاجب في الأمالي ١٤٦

[٢] المغني ٣٧٠، ومعاني القرآن ٢٣/١، وتابعه الزجاج في معاني القرآن وإعرابه ٦٥/٣، وقال ابن مالك في شوهد التوضيح والتصحيح ٧٢: "أي: جعل يجادلنا".

مضمر؛ كما قال الشاعر:

إنِ العَقْلُ في أموالنا لا نَضِقْ به ذِراعاً وإن صبراً فنَعْرفُ للصبر

أراد: إن يكن فأضمرها. ولو جعلت ﴿ما بكم﴾ في معنى "الذي" جاز وجعلت صلته "بِكُم" و"ما" حينئذ في موضع رفع بقوله ﴿فَمِنَ اللَّهِ﴾، وأدخل الفاء كما قال تبارك وتعالى: ﴿قُلْ إِنَّ الْمَوْتَ الَّذِي تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُ مُلَاقِيكُمْ﴾ وكلّ اسم وصل، مثل "مَن وما والذي" فقد يجوز دخول الفاء في خبره؛ لأنه مضارع للجزاء، والجزاءُ قد يجاب بالفاء. ولا يجوز "أخوك فهو قائم"؛ لأنه اسم غير موصول، وكذلك "مالُك لي". فإن قلت: "مالَك" جاز أن تقول: "فهو لي". وإن ألقيت الفاء فصواب. وما ورد عليك فقسه على هذا. وكذلك النكرة الموصولة. تقول: "رجل يقول الحقّ فهو أحبُّ إليَّ مِن قائل الباطل". وإلقاء الفاء أجود في كلّه من دخولها"[(١)].

وفي الفصل الذي عقده للتدريب في "ما" قال المصنّف: "والأرجح في ﴿لتُنذر قوماً ما أُنذرَ آباؤهمْ﴾ (سورة يس: ٦) أنها النافية بدليل ﴿وما أرسلنا إليهم قبلكَ من نذير﴾ (سورة سبأ: ٤٤)، وتحتمل الموصولة".

وقد ذكر الفرّاء الوجهين. قال: "وقوله: ﴿لِتُنذِرَ قَوْماً مَا أُنذِرَ آبَاؤُهُمْ...﴾ يقال: لتنذر قوماً لم يُنذَر آباؤهم أي لم تنذرهم ولا أتاهم رسول قبلك. ويقال: لتنذرهم بما أنذر آباؤهم، ثم تُلقى الباء، فيكون "ما" في موضع نصب كما قال ﴿أَنْذَرْتُكُم صاعِقةً مِثْلَ صَاعِقَةِ عَادٍ وثَمُودَ﴾"[(٢)].

قال المصنّف في أثناء كلامه على "ما" المصدرية: "وقوله تعالى: ﴿ومِنْ قبلُ ما فرطتمْ في يوسُفَ﴾ (سورة يوسف: ٨٠)، "ما": إما زائدة، فـ"مِن" متعلقة بـ"فرطتم"، وإما مصدرية، فقيل: موضعها هي وصلتها رفع بالابتداء، وخبره "من قبل".

وهذا رأي الفرّاء، ثم قال: "ما" التي مع "فرطتم" في موضع رفع، كأنه قال: ومن قبل هذا تفريطكم في يوسف"[(٣)].

وفي كلامه على "متى" قال: "واختلف في قول بعضهم: "وضعته متى كمي"، فقال ابن سيدة: بمعنى "في"، وقال غيره: بمعنى "وسط".

وغيره هو الفرّاء[(٤)].

---

(١) المغني ٣٩٨، ومعاني القرآن ١٠٤/٢، وقدّر الزجاج في معاني القرآن وإعرابه ٢٠٤/٣: "ما حلَّ بكم من نعمة".
(٢) المغني ٤١٥، ومعاني القرآن ٢٧٢/٢، قال مقاتل بن سليمان في الأشباه والنظائر ٢٤٤: "كما أنذر آباؤهم".
(٣) المغني ٤١٨، وانظر معاني القرآن ٥٣/٢، واختاره الزجاج في معاني القرآن وإعرابه١٢٤/٣
(٤) المغني ٤٤٠- ٤٤١، والمقصور والممدود ٥٧، وقال: "هي لغة هذيل".

قال المصنِّف في سياق كلامه على واو الثمانية: "واستدلوا على ذلك بآيات: إحداها: ﴿سيقولونَ ثلاثةٌ رابعُهم كلبهم﴾[1] إلى قوله سبحانه: ﴿سبعةٌ وثامنُهم كلبهمْ﴾، وقيل: هي في ذلك لعطف جملة على جملة، إذ التقدير هم سبعة".

والقائل بالعطف هو الفرَّاء[2].

ذكر المصنِّف في سياق كلامه على ما يميز الجملة المعترضة من الحالية قولَه تعالى: ﴿ولا تُؤمنوا إلاّ لمن تبعَ دينكُمْ، قُلْ إنّ الهُدى هُدى اللهِ أن يُؤتى أحدٌ مثْل ما أوتيتمْ﴾ (سورة النحل: ٥٧)، ثم قال: "والآية محتملة لغير ذلك، وهي أن يكون الكلام قد تمّ عند الاستثناء، والمراد: لا تظهروا الإيمانَ الكاذبَ الذي توقعونه وجهَ النهار وتنقضونه آخره إلا لمن كان منكم كعبد الله بن سلام ثم أسلم، وذلك لأن إسلامهم كان أغيظَ لهم، ورجوعهم إلى الكفر كان عندهم أقرب، وعلى هذا فـ"أنْ يؤتى" من كلام الله تعالى، وهو متعلق بمحذوف مؤخَّر، أي: لكراهية أن يؤتى أحد دبَّرتم هذا الكيد".

وكلامه هذا أحد وجهين، أوردهما الفرَّاء[3].

قال المصنِّف في أثناء كلامه على ما يخفى من أمثلة جواب القسم: "ومما يحتمل الجواب وغيره قولُ الفرزدق:

تعشَّ فإن عاهدتني لا تخونني ... نكن مثلَ من يا ذئبُ يصطحبان[4]

فجملة النفي إما جواب لـ"عاهدتني" كما قال:

أرى مُحرزاً عاهدتُه ليوافقن ... فكان كمن أغريتُه بخلافِ

فلا محل لها، أو حال من الفاعل أو المفعول أو كليهما فمحلُّها النصب، والمعنى شاهد للجوابية، وقد يحتج للحالية بقوله أيضاً:

ألم ترني عاهدتُ ربي وإنني ... لبينَ رتاجٍ قائماً ومَقامِ
على حلفةٍ لا أشتمُ الدّهرَ مُسلماً ... ولا خارجاً من فيَّ زورُ كلامِ[5]

---

[1] تتمتها: ﴿ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب ويقولون سبعة ثامنهم كلبهم قل ربي أعلم بعدّتهم ما يعلمهم إلا قليل فلا تمار فيهم إلا مِراء ظاهرا ولا تستفت فيهم منهم أحدا﴾. سورة الكهف: ٢٢

[2] المغني ٤٧٤، وانظر معاني القرآن ٣٨/١، ٩٣، ٢٩٦، ومعاني القرآن وإعرابه للزجاج ٢٧٧/٣، والأمالي لابن الحاجب ٢٤٨- ٢٤٩

[3] المغني ٥١٦- ٥١٧، ومعاني القرآن ٢٢٢/١، وانظر ص٣٥ من هذا البحث.

[4] البيت في سيبويه ٤١٦/٢، ومعاني القرآن للفرَّاء ١١١/٢، ومجاز القرآن لأبي عبيدة ٤١/٢، ومعاني القرآن للأخفش ٣٧

[5] البيتان في سيبويه ٣٤٦/١، ومعاني القرآن للفراء ٢٠٨/٣، والإيضاح في شرح المفصّل لابن الحاجب ٢٩٩/١

وذلك أنه عطف "خارجاً" على محل جملة "لا أشتم"، فكأنه قال "حلفتُ غيرَ شاتمٍ ولا خارجاً".
وهذا قاله الفرّاء[1].

قال المصنِّف في سياق كلامه على باب التعليق، وهو الباب الثالث من الأبواب التي تقع فيها الجملة مفعولا به: "واختلف في قوله تعالى: ﴿إذْ يُلقونَ أقلامهُمْ أيُّهمْ يكفُلُ مريم﴾ (سورة آل عمران: ٤٤)، فقيل: التقدير ينظرون أيهم يكفل مريم، وقيل: يتعرَّفون، وقيل: يقولون؛ فالجملة على التقدير الأول مما نحن فيه، وعلى الثاني في موضع المفعول به المُسَرَّح، أي غير المقيد بالجار، وعلى الثالث ليست من باب التعليق ألبتة".

وأما التقدير الأول فإنه للفرَّاء، نقله بلا عزو، وكذا فعل بالتقديرين الآخرين، وهذا أمر يؤخذ على المصنِّف، إذ لا مسوغ لإغفال صاحب الرأي في موضع الإفادة منه، وهو يتعمد ذلك بدليل ذكره في غير ما موضع، أو في موضع الرد عليه أو التعريض بغيره.

قال الفراء: "وقول الله: ﴿ثُمَّ لَنَنْزِعَنَّ مِنْ كُلِّ شِيعةٍ أيُّهم أشَدُّ على الرَّحْمَنِ عِتيّاً﴾ (سورة مريم: ٦٩) من نصب أيّاً أوقع عليها النزع وليس باستفهام، كأنه قال: ثم لنستخرجن العاتيَ الذي هو أشد. وفيها وجهان من الرفع؛ أحدهما أن تجعل الفعل مكتفيا بِمن في الوقوع عليها، كما تقول: قد قتلنا من كل قوم، وأصبنا من كل طعام، ثم تستأنف أيّاً فترفعها بالذي بعدها، كما قال جلّ وعزّ: ﴿يَبْتَغُونَ إلى رَبِّهِمُ الْوَسِيلَةَ أيُّهُمْ أقْرَبُ﴾ (سورة الإسراء: ٥٧) أي ينظرون أيُّهم أقرب. ومثله ﴿يُلْقُونَ أقْلامَهُمْ أيُّهمْ يَكْفُلُ مَرْيَمَ﴾. وأما الوجه، الآخر فإن في قوله تعالى: ﴿ثم لَنَنْزِعَنَّ مِنْ كلِّ شِيعَةٍ﴾ لننزعن من الذين تشايعوا على هذا، ينظرون بالتشايع أيهم أشدّ وأخبث، وأيهم أشدَ على الرحمن عِتياً"[2].

قال المصنِّف في أثناء كلامه على تعلُّق الظرف والجار والمجرور: "ومثالُ التعلّق بالمحذوف ﴿وإلى ثمودَ أخاهمْ صالحاً﴾ (سورة الأعراف: ٧٣)، بتقدير: "وأرسلنا"، ولم يتقدم ذكر الإرسال، ولكن ذكر النبي والمرسلَ إليهم يدلّ على ذلك".

---

[1] المغني ٥٢٩، وقال الفراء في معاني القرآن ٢٠٨/٣: "... وقد كانوا يحتجون بقول الفرزدق:

على قسَمٍ لا أشتم الدهر مسلما ... ولا خارجاً مِنْ فيَّ زورُ كلام

فقالوا: إنما أراد: لا أشتم، ولا يخرج، فلما صرفها إلى خارج نصبها، وإنما نصب لأنه أراد: عاهدتُ ربي لا شاتما أحدا، ولا خارجاً من فيَّ زور كلام. وقوله: لا أشتم في موضع نصب".
وانظر سيبويه ٣٤٦/١، والكامل ١٢٠/١، والمقتضب ٢٦٩/٣، ٣١٣/٤، والتعليقة على كتاب سيبويه للفارسي ١٩٩/١، وحكاه ابن الحاجب في الإيضاح في شرح المفصل ٣٠٠، ثمّ قال: "والأوّل أظهر، وهو قول سيبويه، لأنّ الثاني إذا جعلته حالاً كان المحلوف عليه غير مذكورَ والقسم يبقى بلا جواب، وجوابه "لا أشتم"، وغرضه أن يبين أنه عاهد على ما ذكره من نفي الشتم ونفي قول الزور، ولا يستقيم هذا المعنى إذا جعِل حالاً، لأنّ المعنى حينئذٍ: أنا الآن على هذه الحالة، فيجوز أن تكون المعاهدة عليه وعلى ضده وعلى غيرهما".

[2] المغني ٥٤٤، ومعاني القرآن ٤٨٤٧/١: وانظر معاني القرآن للأخفش ٢١٨

وهو تقدير الفرَّاء، قال: "... ومثله من غير "إذ" قولُ الله: ﴿وإلى ثَمُودَ أخَاهُم صَالحًا﴾ وليس قبلَه شيءٌ تراه ناصباً لـ"صالح"؛ فعُلم بذكر النّبي صلى الله عليه وسلم والمُرسَل إليه أنّ فيه إضمارَ "أرسَلْنا"[١].

الخاتمة:

ما تقدّم هو نماذج مّما أخذه المصنف عن الفراء بلا عزو، وخلاصة الكلام أنه ـ أي المصنف ـ أخذ بعضا من أقوال النحويين بلا عزو، وقد تبيّن ذلك واضحاً في نقله عن الفرّاء بلا تصريح، غير أنه استطاع أن يمزج كلامهم بكلامه مزجاً، يصعب فيه التمييز بينهما إلا بعرض المغني على غيره من الكتب الأخرى عرضاً تفصيلياً، وهذا يشهد له بقدرته على هذا المنهج الذي يكاد يكون قد انفرد به.

وما يدلّ على ذلك أن المغني على ما فيه من فوائد جمّة يكاد يخلو من المصادر، ولاسيما إذا ما قوبل بغيره من المصنفات النحوية، وأغرب من هذا أن صاحبه ما كان يذكر أحداً إلا وفي نفسه حبُّ الردِّ عليه، أو ما كان يذكر أحداً إلا في سبيل الردّ على آخر، فالتصريح باسم من ينقل عنه كان قليلا وضمن منهج معين، وليس على إطلاقه كما هي الحال عند غيره.

ومهما يكن فالمصنِّف استطاع من خلال هذا المنهج أن يختط لنفسه طريقا خاصة به، إذ تحرّى الدقة ما أمكنه ذلك، واختار من المذاهب ما يقوي ما ذهب إليه، وكان أسلوبه في المزج بين الأقوال غاية في التميز، فكان الفصل بينها أمراً، لا يكاد يطاق، وبه تميَّز أسلوبه من أساليب غيره، وبأسلوبه انفرد عن غيره من المتأخرين.

وما يميزه أيضاً أنه أفاد كثيرا من غيره، ومزج بين كثير من الآراء، دون أن يفصل بين كلامه وكلامهم، أو بين كلام أحد منهم وآخر، وأصبح ما ذكره جزءا من كلامه، وهو ليس كذلك، إلا أن قدرته على المزج المحكم، وصنعه لبعض المحاكمات، ومنهجه المسبوك في مناقشة الآراء والردود، وإتيانه ببعض الآراء متفردا بها، والملاحات الذهنية العجيبة، جعلت الباحثين يلتفتون إلى ذلك مغفلين تبيان مصادره، وهو أمر لا يؤثر في منزلته النحوية، أو في ما قاله فيه بعض أقرانه أو معاصريه.

[١] المغني ٥٧٠، ومعاني القرآن ١/٣٥، ٣٨٣، ٢/١٩، ٢٨٨، والزجاج في معاني القرآن وإعرابه ٣/٥٦

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

١- الأشباه والنّظائر في القرآن الكريم، مقاتل بن سليمان البلخي، تح د.عبد الله محمود شحاتة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، ط٢، ١٩٧٥م.

٢- أمالي ابن الحاجب، تح د.فخر صالح سليمان قدارة، دار عمار، عمان، دار الجيل، بيروت.

٣- الإنصاف في مسائل الخلاف لأبي البركات بن الأنباري، دار الجيل، ١٩٨٢م.

٤- الإيضاح في شرح المفصل لابن الحاجب، تح موسى العليلي، مطبعة العاني بغداد.

٥- البحر المحيط لأبي حيان، إعداد إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت.

٦- البيان في غريب إعراب القرآن لأبي البركات بن الأنباري، تح د.طه عبد الحميد طه، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٠م.

٧- تذكرة النحاة لأبي حيان الأندلسي، تح د.عفيف عبد الرحمن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

٨- التعليقة على كتاب سيبويه لأبي علي الفارسي، تح د.عوض القوزي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م.

٩- الجمل في النحو المنسوب إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح د.فخر الدين قباوة، ط٥، ١٩٩٥م.

١٠- شرح شذور الذهب لابن هشام، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٨م.

١١- شرح ابن عقيل، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

١٢- شرح المفصل لابن يعيش النحوي، مكتبة المتنبي، القاهرة.

١٣- شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح لابن مالك، تح محمد فؤاد عبد الباقي، عالم الكتب، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

١٤- الكامل في اللغة والأدب للمبرد، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحاتة، القاهرة، ١٩٥٦م.

١٥- كتاب سيبويه، تح عبد السلام هارون، عالم الكتب، ط٣، ١٩٨٣هـ.

١٦- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل للزمخشري، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٩٢هـ.

١٧- مجاز القرآن لأبي عبيدة معمر بن المثنى، تح محمّد فؤاد سزكين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

١٨- معاني القرآن للأخفش، تح د.فائز فارس، دار البشير، ١٤٠١هـ.

١٩- معاني القرآن للفرّاء، تح أحمد يوسف نجاتي، ومحمد علي النجار، ود.عبد الفتاح إسماعيل شلبي، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

٢٠- معاني القرآن وإعرابه للزجاج، تح د.عبد الجليل شلبي، دار الحديث، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

٢١- مغني اللبيب لابن هشام، شرح آياته وعلّق عليه أبو عبدالله علي عاشور الجنوبي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.

٢٢- المقتضب للمبرد، تح محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت.

٢٣- المقصور والممدود للفرّاء، تح ماجد الذهبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.

□□

بلاغة السرد في سورة يوسف

د. زينب وليد حايك*

يُقَدِّم هذا البَحث دِرَاسة لبلاغةِ السَّردِ في سورة يُوسف، وأهمِّيَّة هذه الدِّراسة أَنَّها تَتَبَنَّى مَنهَجَاً لُغَوِيَّاً لا يَعرفُ إلا الصِّياغة يتعامَلُ مَعها تَحليلاً وتركيباً لرصد إمكانات اللُّغة في رسم الشَّخوص وإدارة الصِّراع،و رفع دَرَجة التَّوتر في أماكن بعينها، والنُّزول بها في أَماكن أُخرى، مِمَّا شَكَّلَ نوعاً من الدّراما اللُّغويَّة والفنيَّة التي تقومُ على التَّصادمِ بينَ المواقف والشَّخوص أو بينَ الشَّخص ونفسه حول فكرة أو نزعة، كما تقومُ على التَّصادم اللُّغوي الذي يَستمدُّ من الأشكال البلاغيَّة بعضَ ظواهره ويُوَظِّفها للوصولِ إلى المتلقي على نحوٍ بالغِ التَّأثير.

و التَّعامل التَّحليلي مع سورة يُوسف يَقتضي أولاً التَّعامل مع العنوان الذي يُمَثِّل عتبة النَّص التي ننطلقُ منها إلى بنيةِ السَّرد ثُمَّ دراسة الشَّخوص لننفتح بعد ذلك على التَّقنيَّات البلاغيَّة للسَّرد، والتي تمّ رصدها بشكل انتقائي لأنّه من العسير متابعة التّقنيّات البلاغيّة جميعها، لذلك آثرنا الوقوف عند أكثر التقنيات بروزاً وتأثيراً .

---

* عضو هيئة التدريس بكلية الآداب الثانية حماة.

العنوان:

نخطو إلى رحاب هذا النَّص القرآني الإبداعي من خلال الظَّاهرة الأولى الحالَّة فيه مكاناً وزماناً، ونعني بذلك العنوان بوصفه الخطوة الإجرائيَّة الأولى التي يُقدِّم بها الإبداعُ نفسهُ للمتلقِّي، فالعنوانُ أداة مصاحبة تأخذُ بيدِ القارئ حتى لا يضل في تَشعُّبات النَّص، فتنقطع صلته به بالرَّغم من أنَّه في داخله.

والنَّظر في البناء الصِّياغي للعنوان يدلُّ على أنه تركيب مبني على طرفين، تجمع بينهما علاقة الإضافة، وهما بهذه العلاقة يصيران دالاً واحداً، والدَّال الواحد لا يمكن أن يُقدم إفادة مُكتملة، وهنا يَتَحتَّم على المتلقي أن يَتَدخَّل لجبر الصياغة وتقدير الدَّال الغائب الذي يكون على الغالب هو المبتدأ، و يكون استكمال العنوان على هذا الأساس (هذه سورة يوسف)، و من شأن هذا الحذفُ أن يجعلَ الذِّهن مشغولاً بلفظ الخبر، فضلاً عن أنَّ حضور اسم الإشارة في العمق دونَ السَّطح مَكَّن المتلقي من المشاركة في إنتاج العنوان، وأضاف بُعْداً بلاغيّاً، باعتبار أنَّه (كُلَّما اتسعت الدَّلالة ضاقت العبارة)"[1]، فيكونُ عندئذٍ (تركُ الذِّكر أفصح من الذِّكر والصَّمتُ عن الإفادة أزيدُ للإفادة، وتجدكَ أنطقَ مَا تكون إذا لم تَنطق وأتمَّ ما تكونُ بياناً إذا لَم تُبن)[2]. ولعلَّ إطلاق اسم يوسف — الذي يعني الحزين - عنوانا للسورة فيه إيماء واضح بأنَّ الحزن يلفّ القصة من مفتتحها، لكن الحزن بكل بعده السلبي قد تحول إلى طاقة إيجابية في تشكيل النبي يوسف .

بنية السرد:

تمثّل قصة يوسف بناءً مستديراً، حيث اعتمد النص نوعاً من الحركة الدائرية المغلقة طرفها الأول: حدث الرؤيا الذي يقوم على **استباق إعلاني**، يهيّئ نفس المتلقي، ويوجه توقعاته ـ ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ يوسف(٤)، ثمَّ ما يلبث أن يصبح هذا الطرف المحركَ نحو الأحداث الحياتية اللاحقة، حتى إذا ما اكتملت فصولها وأبوابها توقفت عند تحقق الرؤيا ؛ ليلتحم الطرفان فتنغلق الدائرة: ﴿وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّواْ لَهُ سُجَّداً وَقَالَ يَا أَبَتِ هَـذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقّاً﴾ (يوسف١٠٠).

وبدءاً من الحدث الأغرب في القصة يتحرك السرد للأمام متابعاً التسلسل الزمني للأحداث وفق خط أفقي، كان أحياناً يمتلئ بالفجوات الزمنية والحدثية، بمعنى أن النص كان يقدم مجموعة من المواقف، توازيها مجموعة

---

[1] انظر: بلاغة السرد: د/ محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أيلول ٢٠٠١، ص: ٢٢

[2] دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بجدة، ط٣، ١٩٩٢م، ص (١٤٦)

من الأحوال، ثم يربط بين هذه وتلك في إطار حكائي، يكاد يسلم كل موقف فيه إلى الموقف الآخر دون أن تقف تلك الفجوات عائقاً أمام هذا الربط . بل ربما كان حذف الفائض الزمني والحدثي سبباً في تماسك النصية .

والمثير أنّ السرد قد أخذ أيضاً بعداً ذا طبيعة درامية، فالتصادم بين المواقف والشخوص جعل الآمال حية، ولكن من دون أن تتحقق تحققاً كاملاً إلا في نهاية القصة، مما جعل الإثارة والمتعة صاحبة السيادة على النص، ويمكن التحقق من ذلك وفق رصد الأحداث التالية :

١. رمي يوسف في الجب واستحكامُ العقدة خلق إثارة اعتمدت على إحدى نتيجتين محتملتين، إحداهما النجاة وثانيتهما الهلاك، واختيار السرد للمسلك الإيجابي هو تمهيد لانتقال يوسف إلى المرحلة الثانية .

٢. يسرع السرد في القفز فوق مساحتين مكانية وزمانية واسعتين متجاوزاً التفاصيل الحياتية ليوسف، ليصل إلى محنة الإغواء، حيث راودته التي هو في بيتها عن نفسه، ووثبت الشهوة، وصرخت اللذة، وكاد العقل يقصف والرشد يغرب، واستحكمت العقدة، فإذا هو يكبح جماح نفسه ويستعصم .

٣. دخول يوسف السجن حيث رانت عليه ظلمته، وأقتمت معالمه، واستحكمت العقدة فخرج منه ملكاً .

٤. ظفر بإخوته بعد أن عرف غدرهم به، فلم يذهب مع هوى النفس التي تثأر، وسرّه الله بلقاء شقيقه بعد اليأس .

٥. فارقه أبوه وحزن لأجله حتى عمي، واستحكمت العقدة مرة أخرى، ثم ارتد الوالد بصيراً .

٦. غضب الوالد على بقية الأولاد، ثم رضي عنهم .

٧. جاء الله به من البدو، و اجتمع بيوسف وسر بلقائه.

٨. ثم أخيراً سجد له أبواه وإخوته تحقيقاً لرؤياه، فناسب الختام البدء .[1]

وقد تمّ عرض هذه الأحداث في مشاهد حوارية اتسم الحوار فيها بالخصائص التالية :

١- اتخاذ بنية (القول) مفتتحاً لمعظم التدفقات الحوارية، حيث إن مهمة هذا الفعل الحكي ؛ "حكي الكلام الذي تمّ إنتاجه سلفاً، مع إعطائه نوع خصوصية حوارية قريبة ممّا نطلق عليه الحوار المحكي"[2].

٢- تحقيق الوظيفة التمثيلية : حيث قام الحوار بدور رئيسي في مسرحة النص السردي، بوصفه أداة مهمة لتصوير الأشخاص في أزماتهم وصراعاتهم.

٣- تحقيق الوظيفة التفسيرية : فالحوار يؤدي هذه الوظيفة بفضل تفاصيل تحدد المكان الذي كان مسرحاً للأحداث، من حيث إنّه أولاً : مسرح بدوي كشفت عنه مفردات جاءت على ألسنة بعض الشخوص

---

[1] انظر إعراب القرآن وبيانه، محيي الدين الدرويش، دار ابن كثير دمشق، ط٧/٢٠٠٢م، مج٣، ص ٥٠٢- ٥٠٣ .

[2] بلاغة السرد : ٢٥٤

مثل: الذئب – الجب – العير – البدو. ثانياً: مسرح مدني حضري كشفت عنه كذلك مفردات جاءت على ألسنة بعض الشخوص مثل: السجن – خزائن الأرض – العزيز – صواع الملك- القرية- مصر.

٤- زمن المشهد الحواري في الحكاية المروية يساوي زمن القص أي الوقت الذي نستغرقه لقراءة ذلك المشهد.

- خطاب الذات الإلهية:

أعلنت الذات الإلهية عن حضورها منذ بداية السرد عن طريق ضمير المتكلم (نحن)، مّما أضفى على السرد صفة القدسية، لافتة كذلك الانتباه إلى أنّها لا ترمي إلى إخبار المتلقي بالحكاية أو القصة فحسب وإنّما إلى أكثر من ذلك، وهو أنْ يشعر المتلقي بما تريد منه أنْ يشعر به، حيث تمّ تشكيل شبكة من العلاقات الدلالية والفنية لتحقيق الوظيفتين الإقناعية والإمتاعية معاً وذلك من خلال:

١. الإحاطة بالمتلقي وشغل ذهنه منذ البداية باستحضار ضمير الخطاب: " نحن نقص عليك" يوسف(٣)، الذي يحيل على مخاطب أول هو الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، ثم على جماعة من المخاطبين هم المسلمون.

٢. فتح الذاكرة على حكاية غابت أو خفيت عن المتلقي: "وإن كنت من قبله لمن الغافلين" يوسف(٣).

٣. الالتزام بالصدق سواء كان الصدق يقوم على علاقة الكلام بالحكاية المسرودة فيكون صدقاً فنياً، أم بالواقع الذي ترويه، فيكون صدقاً تاريخياً: ﴿ما كان حديثاً يفترى﴾ يوسف(١١١).

٤. إثارة حاسّة التلقي عندما تمّ إيقاع فعل القص على: ﴿أحسن القصص﴾ (يوسف ٣)، إشارة إلى حسن الإبداع في طريق عرض القصة (الحكاية) والعناية بدرجة تجانسها وتماسكها. أو بسرد الحكاية كاملة، على خلاف سائر القصص القرآني، كذلك لانفرادها عن سائر القصص بما فيها من ذكر " الأنبياء والصالحين والملائكة والشياطين والجن والإنس والأنعام والطير وسير الملوك والممالك والعلماء والنساء وكيدهن ومكرهن مع ما فيها من ذكر التوحيد والحيل والفقه والسير والسياسة وحسن الملكة والعفو عند المقدرة وحسن الخلاص من المرهوب إلى المرغوب وذكر الحبيب والمحبوب ....وتعبير الرؤيا التي تصلح للدين والدنيا". [١]

٥. وصف السلوك الحركي للشخوص ؛ لتحقيق وظائف عدة منها:

---

[١] انظر البحر المحيط في التفسير: محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي الغرناطي، طبعة جديدة بعناية: الشيخ زهير جعيد، بيروت دار الفكر، ٢٠٠٥ م، ج٦، ص٢٣٦.

١- بيان السلوك الحركي الانفعالي للشخص أو الشخوص تجاه الآخر نحو قوله: ﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّيناً وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلّهِ مَا هَذَا بَشَراً إِنْ هَذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ (يوسف٣١)، فالخطاب ينقل هنا سلوكين حركيين أحدهما: سلوك المرأة الغاضبة تجاه النسوة اللاتي ذكرنها بسوء: ﴿وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّيناً﴾. وثانيهما سلوك النسوة إثر رؤيتهن يوسف: ﴿فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ﴾

٢- بيان السلوك الحركي الانفعالي للشخص أو الشخوص في أثناء الكلام نحو قوله: ﴿وَجَاؤُواْ أَبَاهُمْ عِشَاء يَبْكُونَ﴾ (١٦) قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لِّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ (١٧) فقد دعّم الخطاب القناة السمعية بالقناة البصرية وذلك عندما حكى الحال: ﴿وَجَاؤُواْ أَبَاهُمْ عِشَاء يَبْكُونَ﴾

واللافت أن الخطاب لم يمنع الشخوص من أن تأخذ دورها في تقديم ذواتها أو رؤاها مباشرة، وذلك عن طريق الحوار، بيد أنّه عندما يسمح بهذا الحوار فقد كان يمهد له بما يحفظ له حق إنتاج القول كأن يقول: (قال – قالت – قالوا ...)، مما يدل على أن الحوار- كما ذكرنا سابقاً- حوار محكي مروي، يعلن عن أحقية الخطاب في التدخل الحر في التشكيل الصياغي بوصفه منتجاً لغوياً، فضلاً عن كونه منتج أفعال، بمعنى أنه يسير الأحداث، وينميها ويخلق الأفعال التي يكون لها شأن عظيم في توجيه الأحداث، نذكر مثلاً: مواساة يوسف عندما كان في الجب: ﴿فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِ وَأَجْمَعُواْ أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونَ﴾ (يوسف١٥).

ولاشك أنّ ذلك يساير المعرفة الكلية لله عزّ وجل بالوقائع بوصفه علام الغيوب ﴿ذَلِكَ مِنْ أَنبَاء الْغَيْبِ نُوحِيهِ إِلَيْكَ وَمَا كُنتَ لَدَيْهِمْ إِذْ أَجْمَعُواْ أَمْرَهُمْ وَهُمْ يَمْكُرُونَ﴾ (يوسف١٠٢)، بل إنّ علمه الكلي بمجريات الأحداث لم يشغله عن العلم بالمواقف السّرية، فمثلاً بالرغم من محاولة امرأة العزيز أن تستر فعلها عن عيون الرقباء فإنها لم تفلح بستره عن عين الذات الإلهية التي لاحظتها، ووصفت بلطف حالة الشبق التي سيطرت عليها، باعتبار أنّ الله هو الشهيد على الوقائع كلّها وصاحب الكلام السردي، والقارئ لا يعرف الأحوال والشخصيات إلاّ من خلال المعلومات التي تنقل إليه، والقصة لا يمكن أن تكون موضع شك استمع إلى الحق وهو يقول: ﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُوْلِي الأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثاً يُفْتَرَى وَلَكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلَّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾ (يوسف١١١).

الشخوص:

يوسف: يمثّل يوسف الشخصية المركزية في القصة على مستوى الكمّ والكيف، أمّا المسلك العام لهذه الشخصية فيدلّ على طبيعتها العاشقة للإحسان المنطلقة في رحابه، تعب منه قدر استطاعتها في مراحلها الحياتية المختلفة.

وقد خص الإحسان يوسف بمزيد حب يعقوب له عندما كان في بلاد كنعان، ثم حب امرأة العزيز وزوجها عندما أصبح في مصر، لكن عندما لاحظ أن حب امرأة العزيز قد أخذ مسلكاً عاطفياً منحرفاً فإنه آثر أن يتحرك داخل حدود أخلاقية، تعلن عن صراع محتدم في الباطن بين رؤية سيدة القصر قد اشتعلت حباً وإغواء، والرغبة في رفض أي علاقة عبثية محرمة تنتقص من سموه: ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾ (يوسف٢٣). واللافت أن امرأة العزيز بقولها ليوسف: ﴿هيت لك﴾ رفعته مكانة عالية جداً، إذ صار مطلوبا ومعشوقا وهو عبد من عبيدها، لكن يوسف من منطلق الإيمان العميق يعتصم بربه في مواجهة كل المغريات المتهافتة عليه، ليس من قبل امرأة العزيز بل من قبل نساء مصر أيضاً: ﴿ قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلاَّ تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ﴾ (يوسف ٣٣).

وهذا المسلك العام يتوافق مع تكوينه الداخلي الذي استطاع الحوار أن يستحضره في كل مواقفه الجزئية والكلية، ويطرحه على المتلقي؛ ليدرك أبعاد الشخصية فيتجاوب معها. ففي الإطار الكلي يمثل يوسف الثمرة الطيبة التي أنتجتها ذرية إبراهيم الخليل، واصطفاه العليم الحكيم: ﴿وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَى آلِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَى أَبَوَيْكَ مِن قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ﴾ (يوسف٦).

وطيب المنبت كان مدخله للسمو في معارج الاستخلاص الإلهي: ﴿كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاء إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ﴾ (يوسف ٢٤) فقد نشأ في أحضان العناية الإلهية التي جعلت منه نشيد الجمال والنقاء: ﴿لَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلّهِ مَا هَذَا بَشَراً إِنْ هَذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ (يوسف٣١)، لكن السرد الذي رصد صعود شخصية يوسف في بيت العزيز، يرصد هبوطها ونزولها في السجن، ثم صعودها مرة أخرى في السجن، حيث أخذ يمارس وظيفته الدينية بوصفه نبياً. ومن ثم فلا غرابة أن يغلف هذا المسلك بـ:

١. التواضع ﴿يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ﴾يوسف(٣٩).

٢. الاستعانة بالرؤيا الصادقة في فهم الواقع وقراءة المستقبل: ﴿وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانَ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْراً وَقَالَ الآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزاً تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾ (يوسف٣٦).

ومادام هذا هو حال يوسف لا عجب أن يمتلك قدرة هائلة على صقل مواهبه وتنمية شخصيته في أتون الشدة وفرن الابتلاء الذي لم يزده إلا ثقة بالنفس، فقد رفض أن يخرج من السجن قبل إثبات براءته والاعتراف بعفته ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ ائْتُونِي بِهِ فَلَمَّا جَاءَهُ الرَّسُولُ قَالَ ارْجِعْ إِلَى رَبِّكَ فَاسْأَلْهُ مَا بَالُ النِّسْوَةِ اللاَّتِي قَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ إِنَّ رَبِّي بِكَيْدِهِنَّ عَلِيمٌ﴾ (يوسف٥٠) واستكمالاً لمسلكه يتحرك لتجاوز كل عقبة أمام تحقيق غاياته مستعملاً الطرق المشروعة، والتي تصل إلى طلب الإدارة؛ لأنه وجد في نفسه الإمكانيات الكافية لذلك ﴿قَالَ اجْعَلْنِي عَلَى خَزَآئِنِ الأَرْضِ إِنِّي حَفِيظٌ عَلِيمٌ﴾ (يوسف ٥٥)، وبالضرورة فإن هذا التكوين الداخلي المشكل للسلوك الخارجي كان صاحب الفاعلية في علاقة يوسف بغيره، حيث لم يترفع بعد أن صار عزيز مصر عن متابعة شؤون الرعية بنفسه والسماح لكل ذي حاجة من أبناء الشعب بالدخول عليه ﴿وَجَاء إِخْوَةُ يُوسُفَ فَدَخَلُواْ عَلَيْهِ فَعَرَفَهُمْ وَهُمْ لَهُ مُنكِرُونَ﴾ (يوسف ٥٨)

وليس معنى احترام الآخرين ورعاية مصالحهم تقبل أخطائهم، فثمة ملمح مهمّ نلحظه في شخصية يوسف بعد أن سمح له القدر أن يلتقي بإخوته من جديد، حيث يعقد نوعاً من المواجهة المباشرة والمصارحة معهم، ﴿قَالَ هَلْ عَلِمْتُم مَّا فَعَلْتُم بِيُوسُفَ وَأَخِيهِ إِذْ أَنتُمْ جَاهِلُونَ﴾(٨٩) ﴿قَالُواْ أَإِنَّكَ لَأَنتَ يُوسُفُ قَالَ أَنَاْ يُوسُفُ وَهَذَا أَخِي قَدْ مَنَّ اللّهُ عَلَيْنَا إِنَّهُ مَن يَتَّقِ وَيِصْبِرْ فَإِنَّ اللّهَ لاَ يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ﴾ (٩٠) وفي مقابل اعترافهم بخطيئتهم يتكشف سلوك يوسف عن مسامحة وعفو لا حدود لهما: ﴿قَالَ لاَ تَثْرَيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾(٩٢) .

يعقوب:

ويأتي يعقوب في المرتبة الثانية كمّاً، والنظر إلى المسلك العام لهذه الشخصية داخل الحكاية يدل على أنها من طراز خاص، فقد دفعها حبها ليوسف والشفقة عليه إلى الخروج نوعاً ما من دائرة المساواة بين الأبناء والدخول في صراع درامي خشن معهم. يتكشف في أكثر من مناسبة منها مثلاً الحوارية الدائرة بينه وبين أبنائه العشرة ﴿قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَن تَذْهَبُواْ بِهِ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ﴾ (١٣) والمثير أن يعقوب أعطى أبناءه دون أن ينتبه كيفية التخلص من يوسف، وحجة التخلص من المسؤولية، مما شكل ظاهرة استباقية للحدث، لكن ذلك الخوف لم يمنع يعقوب من إرسال يوسف مع إخوته، والمدهش أن شخصيته التي اتسمت بحبها الكبير ليوسف قد فاجأت المتلقي بذلك الثبات أمام مصيبة فقد أحب الأبناء والسيطرة على انفعالاتها غير المحدودة، ثم امتلاكها تلك القدرة الإدراكية الهائلة التي مكنت يعقوب من مواجهة كذب الأبناء وغدرهم ﴿وَجَآؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾ (يوسف ١٨).

وبالرغم من ذلك الصبر والثبات فإنّ جرح يعقوب لم يندمل مع مرور الزمن ، بل عاد الصراع يحتدم في باطنه بين الرغبة في التخفيف من آثار الواقع المؤلم الذي يعيشه أهل كنعان بسبب القحط ، والرغبة في عدم السماح بإرسال الأخ الشقيق ليوسف إلى مصر بصحبة إخوته ، وذلك نزولاً عند رغبة عزيز مصر خشية أن يصيبه ما أصاب يوسف من قبل .

لكن يعقوب يتعالى على جراحه ومخاوفه ويسلم لقضاء الله ، والمثير أن المحن تزداد قسوة على الشيخ الكبير ليصبح مبتلى بفقد ثلاثة أبناء ، وبالرغم من ذلك يتكشف سلوكه عن أمل وتفاؤل بعودتهم جميعهم إلى حضنه : ﴿قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ﴾ (٨٦) ﴿يَا بَنِيَّ اذْهَبُواْ فَتَحَسَّسُواْ مِن يُوسُفَ وَأَخِيهِ وَلاَ تَيْأَسُواْ مِن رَّوْحِ اللَّهِ إِنَّهُ لاَ يَيْأَسُ مِن رَّوْحِ اللَّهِ إِلاَّ الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ﴾ (٨٧).

ويبدو أنّ هذا المزج بين الألم والأمل كان تمهيداً لأن يأخذ الفرح داخل يعقوب مكانة عظيمة ، معلناً عن استحالة سيطرة الحزن إلى مالا نهاية على مشاعر الإنسان المؤمن ، وحديث يعقوب إلى أبنائه بعد أن بشروه بعثورهم على يوسف يؤكد هذه الحقيقة : ﴿فَلَمَّا أَن جَاء الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيراً قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ﴾ (٩٦) أمّا علاقته بأبنائه بعد اعترافهم بجريمتهم فإنها تشكل امتداداً للشك بهم وعدم الارتياح لأقوالهم حتى لو كانت طلباً للمغفرة والعفو ، فقد أرجأ طلب العفو لهم ؛ لأنه ما زال في قلبه شيء نحوهم : ﴿قَالَ سَوْفَ أَسْتَغْفِرُ لَكُمْ رَبِّيَ إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾ (يوسف٩٨).

امرأة العزيز:

المتأمل في سلوك هذه الشخصية يدرك مرحلتين مرّت بهما :

المرحلة الأولى: ينمّ مسلكها العام على ازدواجية تقابلية ، أو لنقل : إن شخصيتها تمثل جانبين متناقضتين تمام التناقض فمن ناحية ترتقي إلى أعلى مرتبة اجتماعية في مصر بوصفها زوج عزيز مصر ، ومن ناحية أخرى تنحدر إلى أدنى دركات التطامن ، حيث كشف سلوكها عن تبذل وتهتك لا حدود لهما بملاحقتها ومتابعتها ليوسف ومحاولة إغوائه : ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾ (يوسف ٢٣) ، وربما وصلت بفجورها قمة الضلال في هتك حجب الحياء وتسويغ اقتراف الحرام في إطار من الشرعية عندما : ﴿قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ﴾ (يوسف٣٢) واستكمالاً لهذا المسلك الشائن تتحرك المرأة لتحقيق غاياتها مستعملة أعنف الأساليب التي تصل إلى درجة السجن والإذلال : ﴿وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُوناً مِّنَ الصَّاغِرِينَ﴾ (يوسف ٣٢) فقد تحولت العاطفة إلى النقيض ، فقد تحول حب امرأة العزيز إلى فتك بيوسف .

أما المرحلة الثانية : فإنّها تمثل تطوراً لافتاً في سلوك الشخصية حيث يتصاعد هذا العشق إلى الإيثار الذي تتلاشى فيه الذات، ولا ترى إلا جمال العفة في معشوقها، فيصحو الضمير معلناً أمام الملأ بكل شجاعة أخلاقية براءة يوسف : ﴿ قَالَتِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ الآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَاْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ﴾ (يوسف٥١).

الإخوة العشرة:

طبيعة الدور الذي قام به الإخوة يصعد إلى أفق المفارقة الدراميّة ، فالظاهرُ يرفعهم إلى مقام شرف الانتساب إلى بيت النبوة ، أما الباطن فينزل بهم إلى تكوينات داخلية موغلة في التطامن ، تكشف عن حسد وغيرة لا حدود لهما: ﴿إِذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلاَلٍ مُّبِينٍ﴾ (يوسف ٨).

وباسم هذا الإطار الخارجي (نحن عصبة) أعطوا لأنفسهم الحق في التآمر على يوسف: ﴿ اقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضاً يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِن بَعْدِهِ قَوْماً صَالِحِينَ﴾ (يوسف٩) وفي عملية تحنينية يعمل أحد الإخوة إلى طرح حل إلقاء يوسف في الجب بدلاً من قتله : ﴿قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لاَ تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ﴾ (يوسف ١٠) والملاحظ أنّ هذا التوجه كان موظفاً لخدمة أغراضهم ومقاومة أي مسلك يمكن أن يقف عقبة أمامهم، حيث جمعوا بين الكذب والمكر، يدلنا على ذلك عندما : ﴿قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لِّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ (١٧) حيث قالوا: ﴿فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ﴾ بدلاً من ﴿افترسه الذئب﴾ باعتبار أنّ الافتراس "معناه فعل السبع القتل حسب. وأصل الفرس دق العنق . والقوم إنّما ادعوا على الذئب أنّه أكله أكلاً ، وأتى على جميع أعضائه ؛ فلم يترك مفصلا ولا عظما . وذلك أنّهم خافوا مطالبة أبيهم إياهم بأثر باق منه يشهد بصحة ما ذكروه . فادعوا فيه الأكل ليزيلوا عن أنفسهم المطالبة. والفرس لا يعطي تمام هذا المعنى، فلم يصلح على هذا المعنى أنّ يُعبر عنه إلاّ بالأكل "[١]، وهذا التكوين الداخلي الشائن هو الذي تحكم أيضاً في علاقتهم بأخيهم الذي اتهم بسرقة صواع الملك، حيث تمثل علاقتهم به التناقض في أقصى درجاته ، فقد وضعوا أنفسهم في إطار إلزامي، يقوم على حراسة أخيهم وعدم التفريط به : ﴿قَالَ لَنْ أُرْسِلَهُ مَعَكُمْ حَتَّى تُؤْتُونِ مَوْثِقاً مِّنَ اللّهِ لَتَأْتُنَّنِي بِهِ إِلاَّ أَن يُحَاطَ بِكُمْ فَلَمَّا آتَوْهُ مَوْثِقَهُمْ قَالَ اللّهُ عَلَى مَا نَقُولُ وَكِيلٌ﴾ (يوسف٦٦).

---

[١] بيان إعجاز القرآن : أبو سليمان محمد الخطابي ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن . تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، ط٢ دار المعارف مصر ١٩٦٨، ص : ٤١

وفي مقابل ذلك يكشف سلوكهم الخارجي أن بواطنهم تكاد تخلص من كل مظاهر الإخلاص للعهد والميثاق: ﴿قَالُواْ إِن يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَّهُ مِن قَبْلُ﴾ (يوسف ٧٧).

والمثير أنّه بالرغم من ذلك المسّلك السّلبي الذي سلكه الإخوة فإنّ تحولاً إيجابياً أصاب تلك النفوس التائهة. ولاسيما بعد محنة القحط، فقد استشعروا فظاعة الجريمة التي ارتكبوها، وولجوا أعتاب التوبة طلباً لمغفرة الربّ: ﴿قَالُواْ يَا أَبَانَا اسْتَغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا إِنَّا كُنَّا خَاطِئِينَ﴾ (٩٧)

وبجانب هذه الشخوص يقدم السرد مجموعة من الشخوص التي تؤدي أدواراً هامشية تساعد في الكشف عن حقائق الأحداث أحياناً، وعن طبيعة الشخوص أحياناً أخرى، لكنّ الأمر المثير للدهشة أنّ كلّ من ذكر في القصة كان مآله إلى السعادة، انظر إلى يوسف الذي أصبح عزيز مصر، وأبيه الذي سر بلقائه، وعودة ابنه إليه وإخوته الذين تابوا وامرأة العزيز التي عادت إلى رشدها والملك الذي أسلم، وبناء على ذلك يمكن تقسيم الشخصيات إلى ثابتة (يعقوب) وفاعلة (يوسف) ومتحولة (امرأة العزيز والإخوة) ومفعولة (النسوة).

وقبل أن نغادر الحديث عن شخوص القصة يجدر بنا أن نطل على قميص يوسف عليه السلام حيث كان له أثره في أحداث القصة بدلالات سيميائية صارخة، ففي المرّة الأولى: كان دليل الإخوة على مصرع يوسف. وفي المرة الثانية: كان الدليل على صدق يوسف عندما قدّ من دبر. وفي المرّة الثالثة: كان سبب ردّ بصر يعقوب عليه السلام.

التقنيات البلاغية للسرد:

١

يجسد النص في تشكل بنيانه وتشابك علاقاته نمطاً فريداً من الأداء اللغوي، فهو يعتمد في بناء فضائه على مجموعة من البنى الإفرادية والتركيبية التعبيرية التي يتبدى جمالها من خلال دورها الفعّال في السياق.

ولعلّ القراءة الأولية للنص تدفعنا إلى التوقف أمام الأفعال والأسماء، من حيث إنّها دوالّ لها مواصفات خاصة كمياً، أسهمت في تشكيل النص، فقد ترددت صيغة الفعل ٥٨٦- مرة، أمّا الصّيغ الاسمية الخالصة[1] فقد ترددت ٤٥٥ مرة، وهذا كلّه يعطي انطباعاً في أنّ الدلالة في حالة تصادم بين الحركة والثبات، ولاسيما أنّ هذه الحركة كانت تقوى حيناً، وتضعف حيناً آخر، تقوى في مشاهد الصراع الدرامي بين الشخصيات، كالصراع بين يوسف وامرأة العزيز، حيث تمّ تقديم الصراع في عرض مشهدي، يعتمد إبراز المشهد جلياً أمام القارئ من خلال تتابع الأفعال المشحونة باللحظات المتأزمة والأكثر توتراً، وذلك في قوله: ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أن

---

[1] وقد استثنينا من هذا الإحصاء الضمائر والموصولات والإشارة والمشتقات

رأى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ﴾ (٢٤) ﴿وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءاً إِلاَّ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ (يوسف٢٥)، وتضعف الحركة في أثناء الوصف نحو: ﴿وَقُلْنَ حَاشَ لِلّهِ مَا هَـذَا بَشَراً إِنْ هَـذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ (يوسف٣١).

وإلى جانب ثنائية الأسماء والأفعال نلحظ ثنائية الزمان والمكان، فالنظرة الإحصائية تشير إلى تردد مفردات المكان (خمسا وستين مرّة)، ومفردات الزمان تسعا وعشرين مرّة، ممّا يعلن أنّ الواقع المكاني أكثر حضوراً، وتدخله المباشر في صناعة الأحداث، فقد جمعت دوال حقل المكان بين العموم مثل: (الأرض – السموات – القرى – الدنيا – دار الآخرة)، والخصوص مثل (مصر – المدينة – القرية – العرش – بيت – الجب – سبيل – السجن – درجات)، وبين أماكن الحياة اليومية مثل: (متكأ – مثوى)، وقد تكون ذات دلالة مكانية مطلقة مثل (قبل – دبر – فوق – بين – عند)، ولا ريب أنّ اتساع هذا الحقل على هذا النحو يعبر عن اتساع بيئة الأحداث، لكنّ هذا الاتساع يصطدم بالمحدودية الزمانية، حيث تدور دوال الحقل الزمني بين الزمن المطلق: (بعد أمّة – حين)، والزمن المقيد: (غداً – الآن – عشاء – بضع سنين – سبع شداد – عام – اليوم – الساعة)

٢

والمتابعة اللغوية لفضاء النص تكشف أنّ تشكيل هذا الفضاء يتمّ من خلال مجموعة البنى الإفرادية والتركيبية، ولعل أهمّ هذه الأدوات التعبيرية التي تساهم في نسج الفضاء الفني والدلالي للنص ظاهرة الإضمار، التي حظيت بعناية فائقة في أثناء التعامل معها، والجدير بالذكر أنّ تحليل هذه الظاهرة يقتضي تقديمها في إطار كميّ ثمّ التحرك لتحويل التعامل الكمي إلى تعامل كيفيّ، فقد تعامل النص مع الضمائر بكافة أشكالها: الظاهر والمستتر، الغائب والمتكلم والمخاطب، فقد تمددت ضمائر الغياب على جسد النص بكثافة عالية، حيث ترددت ٤٤٩ مرة، مما جعل السياق الروائي الحكائي مهيمناً على النصية، باعتبار أن منطقة الحكي هي ألصق المناطق بضمير الغياب [1].

أما ضمير المتكلم فقد جاء بالمرتبة الثانية حيث تردد ٣٠٠ مرة، مما سمح للنصية بتحقيق الوظيفة التعبيرية. في حين تردد ضمير الخطاب ١٦٣ مرة معلناً بذلك الدخول في منطقة الحوار.

وفضلاً عن أهمية الضمائر بوصفها "تميز الأشخاص وموضوع الخطاب بموجب أدوارهم ضمن عملية الإيصال الذي يتكلم والذي نوجه إليه الكلام والذي نتكلم عليه" [2].

[1] انظر: بلاغة السرد: د.محمد عبد المطلب، ص ١٠٤.

[2] انظر: تحولات البنية في البلاغة العربية: أسامة البحيري، دار الحضارة للطبع والنشر والتوزيع ٢٠٠٠م، ص: ٣٠٥

فإنّها تضطلع بدور مهم في تحقيق انسجام النص ووحدته وتماسكه، فالنص ذو بداية ومجال ووسط ونهاية، وهي نقاط يمكن التوقف عند أي واحدة منها وفصلها عن غيرها، ولكن لا يمكن أن تفهم معزولة عنها فكل مكون من مكوناته يمثل معلماً تقدم به الأحداث، ويمكن العودة إليه عن طريق الإحالة، وبالقياس عليها يجري ترتيب عالم الخطاب، وبناء النص من هذا المنطلق، فإن الضمير يدخلنا دائرة التلاحم حيث تتحول الصياغة إلى سبيكة متلاحمة العناصر نتيجة لعوامل الربط الظاهرة والمتصلة والمنفصلة، والتي تعمل على تعليق ذهن المتلقي وشغله بصفة دائمة بما يواجهه من ضمائر، ثم يتحرك منها إلى مراجعها السابقة أو اللاحقة.

وبما أنّ ضمير الغياب كانت له السيادة المطلقة في النص، فإن له أحقية المتابعة الأولى ؛ للكشف عن مهمته التي تكفل بها من خلال علاقاته السياقية، والمدهش أنّ هذا الضمير قد دخل دائرة الالتفات في أثناء التعبير عن الذات المتكلمة (أعنّي الذات الإلهية)، حيث عمدت إلى تعليقات سردية تربط بين المشاهد أو تمهد للأحداث أو تقدم النصائح والعظات، وهي في هذه التعليقات تنتقل في الكلام من أسلوب إلى آخر : (من الغيبة إلى التكلم، ومن التكلم إلى الغيبة)، هذا يعني أنّ الانتقال أو العدول قد تمّ في داخل (سياق الحكاية)[1]، لخلق المتعة والإثارة وتنشيط السامع عن طريق إدهاشه بالمفاجآت الصياغية التي تخالف توقعه الأسلوبي المعتاد، وبذلك يتم تنبيهه وجذبه إلى فضاء النص، لتكتمل الدائرة الدلالية من خلال حضوره في دائرة الاتصال ، فإذا كان الخطاب في بداية السورة التزام بسياق التكلم (نحن)، فإنّه ما لبث أن عدل عن ذلك السياق إلى سياق الغائب في : ﴿وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الْأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَىٰ أَمْرِهِ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ (يوسف٢١)، حيث تمّ ذكر الاسم الظاهر (الله) في موضع ضمير المتكلم (نحن) لتقرير مقام الألوهية، وتمكين هيبتها في النفوس، لأنّ "الاسم الظاهر له طبيعة دلالية خاصة، ناتجة عن احتفاظه بانعكاسات دلالية من الشيء الذي يشير إليه"[2]، " فإذا كان الضمير يعطي إشارة ذهنية إلى العائد عليه، هذه الإشارة تحضر في النفس، إلاّ أنّ قدراً كبيراً من التأثير يظل الاسم الظاهر محتفظاً به، ولا يستطيع الضمير حمله نيابة عنه"[3].

ومع اشتداد المحن والفتن على النبي يوسف يعدل الخطاب عن سياق الغائب إلى سياق التكلم، بمعنى أنّه ينتقل من الرؤية المحايدة إلى الرؤية الذاتية **من خلال الاتكاء على الضمير (نحن) الدال على العظمة، - وفي هذه التقنية يتم تنظيم الحكى من موقع خارجي بحيث يتم حكي الأحداث الفاصلة في القصة، تلك الأحداث التي تحتاج إلى قوة قاهرة متصرفة**، كما جاء في قوله : ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَن رَّأَىٰ بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَٰلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ﴾ (يوسف٢٤)، فقد ذُكر بداية الاسم الظاهر (ربّ) لتقرير مقام الربوبية الذي

---

[1] ملاحظة : ذهب السكاكي إلى أنّ سياق أو مقام الحكاية يكون عند استخدام ضمير المتكلم أو الغائب ،انظر مفتاح العلوم : السكاكي ، تحقيق :نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط١٩٨٧/٢م، ص : ١٧٩

[2] تحولات البنية في البلاغة العربية : ص٨٢

[3] خصائص التراكيب : د/ محمد محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة القاهرة ، ط٥ / ٢٠٠٠م ،ص :٢٤٨

ينتج دلالات كثيرة منها "المالك والسيد والمربّي والقيّم والمنعم"[١]، ثمّ أضيف (ربّ) إلى الضمير (الهاء) الذي يحيل على يوسف لتشريفه بهذه الإضافة والإشارة إلى أنّ ربّه هو المتكفل برعايته وتربيته وباعتباره سيده ومربيه والقيم المنعم عليه له التصرف بمملوكه العابد بما أراد من خير ؛لذلك حسن العدول بالسياق إلى سياق التكلم في : (لِنَصْرِفَ) ، حيث جاء الانتقال إلى ضمير التكلم الدال على الجمع لأهمية هذا المقطع ، لأنّه لمّا كان صرف الفحشاء - التي أطبقت حلقاتها على يوسف من كل جانب- بمكان من العظمة لا يوصل إليه ، نبّه بالانتقال إلى التكلم في مظهر العظمة ، فقال : كذلك لِنَصْرِفَ ، أي ثبتناه مثل ذلك التثبيت لمالنا من العظمة التي لا يدانيها أحد في صرف السوء.

وربّما لأن المقام يتعلق بالتربية الأخلاقية فقد آثر النص تكرير كلمة (ربّ) في : ﴿ قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ﴾ (٣٣) ﴿فَاسْتَجَابَ لَهُ رَبُّهُ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنَّ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ (٣٤).

والمثير أنّه تم في التعليقات اللاحقة كسر النسق بالانتقال من صيغة التكلم إلى صيغة الغائب في : ﴿ فَبَدَأَ بِأَوْعِيَتِهِمْ قَبْلَ وِعَاءِ أَخِيهِ ثُمَّ اسْتَخْرَجَهَا مِن وِعَاءِ أَخِيهِ كَذَلِكَ كِدْنَا لِيُوسُفَ مَا كَانَ لِيَأْخُذَ أَخَاهُ فِي دِينِ الْمَلِكِ إِلَّا أَن يَشَاءَ اللَّهُ نَرْفَعُ دَرَجَاتٍ مَّن نَّشَاءُ وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ﴾ (٧٦).

حيث أسند الكيد إلى ضمير التكلم (كدنا) لجعل مرجعية الكيد إلى الذات المتكلمة ، ثم جاء الانتقال إلى صيغة الغائب (يشاء الله) — والاسم الظاهر من قبيل الغائب – تنبيهاً على أنّ الكيد كان بمشيئة الله لأنّ قوله : (كِدْنَا) ليس صريحاً في إفادة الكيد من الله ، وأيضا ضمير التكلم (نا) يحتمل الجمع كما يحتمل الواحد المعظم نفسه ، فلما التفت بقوله (يشاء الله)أزال من ذهن القارئ أية دلالة غير الدلالة المقصودة ، وهذا من شأنه أن " يدفع المتلقي إلى استقبال الدلالة على نحو مزدوج ، ويثير عنده الرغبة الحميمة في المتابعة الاستكشافية للوقوع على فاعلية الذات في حضورها وغيابها."[٢]

لكن جمالية الصياغة لم تكتف بهذا الحضور الخارجي للذات المتكلمة ، وإنّما حاولت استدعاءها للدخول – مرة أخرى - عن طريق الانتقال إلى ضمير المتكلم (نرفع) ، لتشارك بفاعليتها في إنتاج (حدث الرفع) للعناية بهذا المعنى ، ولا ريب أنّه بين الدخول والخروج والدخول تأتي قيمة الصياغة الالتفاتية التي تدفع المتلقي إلى متابعتها في مراكز ثقلها الدلالي ، منطقة الحضور أولاً ، ثم منطقة الغياب ثانيا ، ثم منطقة الحضور ثالثاً ، وهو ما يحقق للصياغة عملية مفارقة مقتضى الظاهر وهي عملية أوغل في الأدبية من مقتضى الظاهر .

---

[١] لسان العرب (ربب) : أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري ، مصور عن طبعة بولاق ،ج١ /٣٨٤ .

[٢] تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات :د/ محمد عبد المطلب ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ، ١٩٩٥م، ص١٤٤

ويأتي ضمير المتكلم في المرتبة الثانية عدديا بعد ضمير الغياب ، وإن كان دوره لا يقل أهمية عنه ، حيث نلحظ أنّ ضمير المتكلم تزداد كثافته كلّما اتجهت الذات في دروب التأثير المقنع ، أي تحقيق الوظيفة الانفعالية التي يتمّ فيها التركيز على المتكلم لأنّ "الذي يقول : (أنا) ينظم المعطيات في كلّ مرّة وفق وجهة نظره الخاصة التي هي المعلم الأساسي"[1] فعندما يذكر السرد أنّ الإخوة : ﴿ قَالُواْ يَا أَبَانَا مَا لَكَ لاَ تَأْمَنَّا عَلَى يُوسُفَ وَإِنَّا لَهُ لَنَاصِحُونَ (١١) أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَداً يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ (١٢) قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَن تَذْهَبُواْ بِهِ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ(١٣) قَالُواْ لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذاً لَّخَاسِرُونَ(١٤) ، ثمّ يذكر السرد أنّهم : ﴿وَجَاؤُواْ أَبَاهُمْ عِشَاء يَبْكُونَ (١٦) قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لِّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ(١٧)﴾ نلحظ اكتناز الحواريات السابقة بسبعة عشر ضميراً للمتكلم بيد أن أربعة عشر منها يعود إلى الذات الجماعية المتكلمة (الإخوة العشرة) ، رغبة في محاصرة الأب بهذه الأصوات المدعمة بإنّ التي تفيد التوكيد ، فيحدث التأثير بسبب تلك القوة الصوتية والدلالية الضاغطة عليه.

ويتلو ضمير الغياب والمتكلم ضمير الخطاب ليؤدي دوره في تحقيق الوظيفة الإفهامية الطلبية ، حيث يتم التركيز على المتلقي نحو قولهم : ﴿ارْجِعُواْ إِلَى أَبِيكُمْ فَقُولُواْ يَا أَبَانَا إِنَّ ابْنَكَ سَرَقَ (٨١)﴾

فقد أضيف الاسم الظاهر (ابن) إلى ضمير الخطاب (الكاف) ، ولم يقولوا (أخانا) ، تنصلاً من مشاعر الأخوة وما تفرضه عليهم من الوقوف إلى جانبه من ناحية ، ومن ناحية أخرى للتعريض بأبيهم لأن إضافة (ابن) إلى ضمير الخطاب (الكاف) ليس لتشريف الابن بهذه الإضافة ، وإنما لمواجهة الأب ولفت انتباهه إلى أن هذا الولد — حسب اعتقادهم - عمل غير صالح ، لأنه نتاج دلال أبيه وحبه المفرط له ولأخيه يوسف .

٣

والجدير بالذكر أن تشكيل الفضاء الأدبي أسهمت فيه ظواهر صياغية أخرى مثل الإشارة بوصفها أيضا دوالّ ناقصة الدلالة يحتاج إدراكها إلى التحليق في هذا الفضاء.

والنظر في النص يدل على أن أسماء الإشارة بلغ حضورها ستاً وعشرين مرة ، وهي في ذلك تشير إلى عدد كبير من الأحداث اللاحقة أو السابقة رغبةً في الاختصار وتجنباً للتكرار ، يضاف إلى ذلك دورها في الربط وتحقيق التلاحم والتماسك النصي ، وهذا ما نلحظه من خلال نوعين من الإحالة :

---

[1] تحولات البنية في البلاغة العربية : أسامة البحيري ، ص : ٣٠٥

١. إحالة ذات مدى قريب تجري على مستوى الآية الواحدة، نحو قول يوسف: ﴿مَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِهِ إِلاَّ أَسْمَاء سَمَّيْتُمُوهَا أَنتُمْ وَآبَآؤُكُم مَّا أَنزَلَ اللّهُ بِهَا مِن سُلْطَانٍ إِنِ الْحُكْمُ إِلاَّ لِلّهِ أَمَرَ أَلاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ إِيَّاهُ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَـكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يَعْلَمُونَ﴾ (يوسف٤٠)، فاسم الإشارة (ذلك) يحيل على كلمة الدين وهي إحالة ذات مدى قريب.

٢. إحالة ذات مدى بعيد وهي تجري بين الآيات المتصلة أو المتباعدة في فضاء النص ، نحو: ﴿ذَلِكَ لِيَعْلَمَ أَنِّي لَمْ أَخُنْهُ بِالْغَيْبِ وَأَنَّ اللّهَ لاَ يَهْدِي كَيْدَ الْخَائِنِينَ﴾ (٥٢)، فاسم الإشارة (ذلك) يحيل على طلب البراءة الذي تقدم ذكره ضمناً في آية سابقة بعيدة: ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ ائْتُونِي بِهِ فَلَمَّا جَاءهُ الرَّسُولُ قَالَ ارْجِعْ إِلَى رَبِّكَ فَاسْأَلْهُ مَا بَالُ النِّسْوَةِ اللاَّتِي قَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ إِنَّ رَبِّي بِكَيْدِهِنَّ عَلِيمٌ﴾ (٥٠)

واللافت أنّه تمّ توظيف أسماء الإشارة داخل الأنساق السردية والحوارية لإنتاج دلالات ذات شفافية كثيفة. توقف البصر أمامها لينشغل بما فيها من الطاقات والإمكانات الجمالية ، ويمكن متابعة ذلك بإجراءات تحليلية :

تبين أنّه تمّ استعمال اسم الإشارة البعيد والقريب في إنتاج دلالة التعظيم في مواضع تمثل مرتكزات مهمّة في السرد هي: الاستهلال والعرض والخاتمة .

١- الاستهلال: فالمتأمل في قوله: ﴿الر تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ (١) إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآناً عَرَبِيّاً لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ(٢) نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَـذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ(٣)﴾ يلحظ أنّ الخطاب وطأ بهذا الفصل من الآيات إلى ما يأتي بعده من سرد قصة يوسف ، ولمّا كان المقام مقام تكريم يوسف اقتضى أن يكون التعبير مناسباً للمقام الذي ورد فيه ، وفيما يلي الإيضاح :

إذ فُتِحَ السرد بقوله: "الر" لجعل الذهن مشغولاً بهذه الحروف المقطعة، ثمّ يأتي اسم الإشارة للبعيد (تلك) ليحيل على أحد الاحتمالين التاليين: أحدهما: أنّه يحيل على الحروف المقطعة، وقد صحت الإشارة بـ (تلك) إلى ما ليس ببعيد ؛لأنّ الإشارة وقعت إلى (الر) بعدما سبق التكلم بها وتقضى، "و المتقضى في حكم المتباعد[(١)]".

وثانيهما: أنّه يحيل على (آيات الكتاب) حيث استعمل اسم الإشارة للبعيد تنزيلاً للآيات لبعد درجتها ورفعة محلها منزلة بعد المسافة فكان تعظيمها بالبعد[(٢)].

أمّا في قوله: ﴿ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَـذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ﴾ (يوسف٣).

[(١)] انظر: تفسير الكشاف: محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: خليل مأمون شيحا، دار المؤيد الرياض، ط١/ ٢٠٠٢م، ص: ٣٥

[(٢)] انظر: حاشية الدسوقي، شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، ج١، ص: ٣١٧

فقد تمّ استعمال اسم الإشارة القريب في إنتاج دلالة التعظيم، وقد ناسب أيضا العنصر اللغوي الذي يشير إليه وهو (القرآن) باعتباره مصدر الفعل قرأ، ولّما كانت القراءة تحتاج إلى قرب المقروء من نظر القارئ فقد ناسبه استخدام الإشارة للقريب.

٢- العرض: فمثلاً تمّ – في أثناء ذكر محنة الإغواء- استعمال اسم الإشارة البعيد والقريب في إنتاج دلالة التعظيم، كما في قوله: ﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ(٣١) قَالَتْ فَذَٰلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِّنَ الصَّاغِرِينَ﴾ (يوسف ٣٢)، فجو السياق في الكلام يدل على حسن يوسف، فكان مناسباً له قول النسوة: "مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ". وذلك باستخدام اسم الإشارة القريب في بيان حاله بالقرب منهن وتعظيمه بلفظ القريب، فالقريب "يراد به استحضار عظمة المشار إليه أمام القلوب والعيون"[(١)]

في حين أن امرأة العزيز استعملت اسم الإشارة البعيد في إنتاج دلالة التعظيم فـ: ﴿قَالَتْ فَذَٰلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ﴾ (٣٢)، "ولم تقل (فهذا) وهو حاضر رفعاً لمنزلته في الحسن واستحقاق أن يحب ويفتتن به ورباً بحاله واستبعاداً لمحله" [(٢)].

٣

الخاتمة[(٣)]: استعمل اسم الإشارة للبعيد –أيضاً– في إنتاج دلالة التعظيم، وذلك في قوله: ﴿ذَٰلِكَ مِنْ أَنبَاءِ الْغَيْبِ نُوحِيهِ إِلَيْكَ وَمَا كُنتَ لَدَيْهِمْ إِذْ أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ وَهُمْ يَمْكُرُونَ﴾ (يوسف١٠٢) فاسم الإشارة (ذلك) يحيل على كلّ ما ذكر من أمر يوسف سابقاً، أو بمعنى آخر يحيل على قصة يوسف، ولأنّ المقام مقام تعظيم يوسف فقد ناسبه استخدام اسم الإشارة للبعيد في الدلالة على علوّ شأنه وبعد منزلته، فنزل منزلة البعيد في المسافة.

٤

ولاشك أنّ هناك ظواهر تركيبية أخرى لا يقلّ دورها أهميّة عن الضمائر في تشكيل فضاء النص، فظاهرة الحذف من أكثر الظواهر إسهاماً في إنتاج هذا الفضاء، وقد تجلّى ذلك من خلال ثلاثة صور للحذف:

---

(١) معاني النحو: فاضل صالح السامرائي / دار الفكر عمان الأردن / ط٢، ٢٠٠٣م / ص٨٢

(٢) انظر الزمخشري: ص (٥١٤)

(٣) ملاحظة المقصود بالخاتمة نهاية القصة وليس نهاية السورة.

1- حذف مساحات زمانية واسعة **لعرض الأحداث الرئيسية المشكلة للعمود الفقري للقصة**، ذلك أنّ التسلسل الزمني للوقائع المروية قد ينقطع بمفارقات تدخل دائماً حذفاً في السرد، وتحوّل انتباه القارئ من ملاحظة مرور الزمن إلى ملاحظة العلاقات السببية التي تربط بين الأحداث أو التطورات التي تخضع لها فمثلاً: لو لم يغر الإخوة لما ألقي يوسف في الجب، ولو لم يلق في الجب لما التقطته السيارة، ولو لم يلتقطه بعض السيارة لما اشتراه عزيز مصر ....الخ، فالزمن هنا ما هو إلا وعاء للأحداث الأكثر أهمية وفاعلية، والتي يخضع تتابعها إلى ترابط منطقي، ولأنّه لم ينظر إلى الزمن من الناحية الكميّة فإنّ السرد قد يطوي أحداث مرحلة زمنية طويلة نسبياً بجملة أو جمل قليلة كما في قوله: ﴿فلبث في السجن بضع سنين﴾ (٤٢).

2- صورته تتمثل في حذف حوار أو حوار مقدّر وتركيز دلالات الكلمات، ويكاد يكون حضور المتلقي هنا مهيئاً لتدخله التقديري في الصياغة، وبخاصة في سياق التساؤل الذي يطرح نفسه في داخل الصياغة، إذ طرحه يتم من المتلقي لاحتياجه إلى مواجهة الصياغة بما يتحرك في داخله نحوها، فمثلا عندما يأتي قوله: ﴿ذَلِكَ لِيَعْلَمَ أَنِّي لَمْ أَخُنْهُ بِالْغَيْبِ وَأَنَّ اللَّهَ لاَ يَهْدِي كَيْدَ الْخَائِنِينَ(٥٢) وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلاَّ مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾ (يوسف ٥٣)، نجد أنّ هاتين الآيتين مفتوحتان على احتمالين:

أولهما: أن تكونا من كلام يوسف ولابد عندئذ من تقدير حوار محذوف- باعتبار أنّ الصياغة هنا ليست منولوجاً يعتمد حواراً من طرف واحد- حيث يكون التقدير كما يلي:

قال الرسول (الذي أرسل إلى يوسف): يوسف قد ظهرت براءتك وثبتت عفتك واعترفت النسوة بخطيئتهن.

قال يوسف: ذَلِكَ لِيَعْلَمَ أَنِّي لَمْ أَخُنْهُ بِالْغَيْبِ وَأَنَّ اللَّهَ لاَ يَهْدِي كَيْدَ الْخَائِنِينَ. فالضمير في (ليعلم)يعود على العزيز، أي ليعلم العزيز أنّي لم أخنه بظهر الغيب في حرمته.

"ثمّ أراد أن يتواضع لله ويهضم نفسه لئلا يكون لها مزكيا وبحالها في الأمانة معجبا ومفتخرا [١]" فقال: (وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي).

ولا ريب أنّ نفي "تبرئة النفس من طهارتها وتبعيدها عن شهواتها ولذاتها يتبادر منه أنّ ذلك لانطباعها في أصلها على طلب مالا ينبغي، وأمرها به فكان المقام مقام أن يتردد في ثبوت أمرها بالسوء بعد تصوره فكأنّه قيل: لمَ قلت ذلك ؟ هل لأنّ النفس أمارة بالسوء؟"[٢].

فكان جواب يوسف مبنياً على هذا التدخل التعبيري المقدر: إِنَّ النَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلاَّ مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَّحِيمٌ.

---

[١] الكشاف: ص٥٢٠

[٢] شروح التلخيص: ج٣، ص٥٩

وهنا تجيء الاحتمالات التعبيرية ؛ إذ لو قال مستعيناً بالوصل : وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي وإنَّ النَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بالسُّوءِ ، لانتفى تدخل المتلقي أصلاً ولم يكن مجيء التركيب جائزاً ، لأنّ يوسف لم يضع نفسه أنّه مسؤول ، وأنّ كلامه كلام مجيب.

ثانيهما : أن تكون الآيتان من كلام امرأة العزيز وعندئذ لا يوجد سؤال أو حوار محذوف ، وإنّما هناك حذف من كلام المرأة نفسها ، ويكون تقدير الكلام على النحو التالي : أي ذلك الذي قلت ؛ ليعلم يوسف ، أنّي لم أخنه ولم أكذب عليه في حال الغيبة ، وجئت بالصحيح والصدق فيما سئلت عنه(فضمير الغائب في كل ما ذكر يعود على يوسف) ، ثمّ قالت : "وما أبرئ نفسي مع ذلك من الخيانة فإنّي خنته حين فرقته وقلت : (ما جزاء من أراد بأهلك سوءاً إلاّ أن يسجن) ، وأودعته السجن ، ثمّ أرادت الاعتذار فقالت : إنّ كلّ نفس لأمارة بالسوء إلاّ ما رحم ربي إلاّ نفساً رحم الله بالعصمة كنفس يوسف"[1].

3- صورته تتمثّل في حذف بعض العناصر اللغوية سواء على مستوى المفرد أم على مستوى التركيب ، فنذكر مثلاً على مستوى المفرد قول عزيز مصر : "يوسف أعرض عن هذا"(٢٩) ، والتقدير : "يا يوسف " فقد حذفت أداة النداء ، وكأنّ الرجل أراد أن يهمس في أذن يوسف خشية أن يسمع أحد نداءه.

أمّا على مستوى التركيب فنذكر مثلاً : ﴿وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا أُنَبِّئُكُم بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ(٤٥) يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ ..... ﴾ (٤٦) التقدير : فَأَرْسِلُونِ ، فَأَرْسَلُوه فأتاه فقال يا يوسف......

٥

واللافت أن تشكيل الفضاء لا يتكئ على الغياب التعبيري فحسب ، بل إن الحضور التعبيري قد يؤدي هذه المهمة ، إذا حدث اهتزاز في تطابق الدال والمدلول ، وهو ما ينتج مجموعة من الصور البلاغية تعمل على حياكة لغة النص ونقلها إلى عالم الصورة المحسوسة ، وإن كان الطابع الغالب على ملفوظ الشخصيات الشفافية التي تسمح لبعض البنى الجمالية أن تحلّ فيها ، مع احتفاظها بالقرب من ذهن المتلقي حتى تصله بالمراد من أقصر الطرق الإبداعية .

وبالنظر في التصوير البياني ندرك أنّه من السذاجة أنّ نظن أنّه كان لتقريب الكلام من الأفهام ،أو الرفع من درجاته لحسن وقوعه في الأنفس فحسب ، بل إنّه أيضاً يتيح "رؤية ما لا يرى ، واستحضار ماليس حاضراً والتأليف بين المشاهد والصور ، والمواقف المتعددة ، بطريقة تجعل القارئ يتأثر ويشارك في الرؤى"[2] ، ثمّ إنّ التصوير يتجلى

---

[1] انظر الكشاف : ص٥٢٠

[2] البلاغة والتحليل الأدبي ،د/ أحمد أبو حاقة ،دار العلم للملايين بيروت ، ط١٩٨٨/١م، ص:٢٩٦

في مظاهر متعددة بوسائل مختلفة ، ولعلّ "أول مظهر للتصوير : هو إخراج مدلول اللفظ من دائرة المعنى المجرد إلى الصورة المحسوسة والمتخيلة.

المظهر الثاني: تحويل الصور من شكل صامت إلى منظر متحرك حيّ.

المظهر الثالث: تضخيم المنظر وتجسيمه حينما يكون الجو والمشهد يقتضيان ذلك"[1].

أمّا وسائل التصوير إلى تحقيق هذه المظاهر فإنّها على الأغلب لا تعدو أن تكون:

١- تشبيهاً كالذي جاء على لسان النسوة عند رؤيتهن يوسف: ﴿ما هذا بشراً إن هذا إلا ملك كريم﴾(يوسف ٣١) ، حيث نلحظ أن عقد الصورة التشبيهية يقتضي استحضار طرفين على التوازي: (هذا — ملك) وهنا نلمح أن الطرف الأول الذي يحيل على يوسف الذي هو من جنس البشر نلمح أن حدود دلالته (البشرية) تنكمش ويتسع (ملك) عن مدلوله، ذلك أن الصياغة عندما طرحت المشبه مسبوقاً بالنفي (ما هذا بشراً) والحال حال تعظيم وتعجب مما يشاهد في الإنسان من حسن خَلق وخُلق كان الغرض والمراد من الكلام أن يقال إنه ملك، " أي أن يُشبّه بالملك"، وإذا كان (المشبه به) مفهوماً من اللفظ قبل أن يذكر، كان ذكره تأكيداً لا محالة، وبذلك تمكن البناء الصياغي من بسط معنى الجمال الحسي والمعنوي على هذه اللوحة التصويرية، وربّما زاد من فنية الصورة بناء التشبيه على النفي والاستثناء بحيث جعل السطح يوهم بالتصادم بين العناصر اللغوية في حين أن العمق يؤول إلى التوافق مما خلق الإثارة والدهشة، وإن كانت هذه الدهشة قد ولدت من رحم الموقف ذاته، الذي فرض على النسوة أن تشكل لغتهنّ على نحو يناسبه بالدرجة الأولى.

٢- **استعارة**: حيث توغل الصورة الاستعارية أكثر في عملية الاهتزاز الدلالي، لتسمح بخروج أجزاء من الدلالة لتحلق في الفضاء، وعلى هذا يأتي ملفوظ يوسف: ﴿ يَا أَبتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾(٤)، فعقد الصورة الاستعارية يعتمد مجموعة تحولات تدفع إلى الفضاء ببعض الدوال أحياناً، وبعض الدلالات أحياناً أخرى، حيث تحضر الصورة التشبيهية كأساس لبناء الصورة الاستعارية على النحو التالي:

المرحلة الأولى: رَأَيْتُ إخوتي الأَحَدَ عَشَرَ كأحد عشر كَوْكَباً وأبويّ كالشَّمْس والْقَمَر رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ.

المرحلة الثانية: يغيب المشبه ويبقى المشبه به، ولاشك أنّ الانزياح عن النسق الوضعي هو الذي جعل اللغة كثيفة لا يمكن اختراقها بسهولة، مع ملاحظة أنّ هذا الانزياح محكوم بمنطق له شروطه الإبداعية، أهمّها قابليته للتأويل الذي يمنح الانزياح شرعيته ومصداقيته، فالكواكب والشمس والقمر تتجاوز هنا دلالتها المشكلة في شبكة التصور الذهني لتكتسب بفعل السياق دلالات جديدة، أو بمعنى آخر تفارق وضعيتها المعجمية لتتلبس بدلالات

[1] من روائع القرآن: د/ محمد سعيد رمضان البوطي، مكتبة الفارابي، دمشق، ص: ١٧١

مغايرة، وتفسح المجالات لا تناقض حرفية دلالتها، وإنّما تحتويها حاملة في تجاوزها تغيرات في المعنى تفرزها تشكيلات المبنى .

٣- **كناية**: وبالمثل يحدث انزياح عن تطابق الدوال مع مدلولاتها في البنية الكنائية وذلك في قوله: ﴿وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾ (يوسف٨٤) فقد كنّى عن العمى بابيضاض العين، وهنا ينبغي أن نلاحظ كيف استطاعت الكناية أن تسهم في تشكيل درامية اللغة، باعتبارها (أي الكناية) دليلا"على الصراع بين الطبيعة والثقافة، أي بين الدلالة كما يجب أن تكون بالاصطلاح وبين ما تقتضيه المواصفات الحافة باللغة"[1]

٦

وداخل النص تتكاثر الظواهر التعبيرية التي تجعل لغة السرد وأصوات الشخوص مسموعة، ومن أهمّ تلك الظواهر السجع، حيث لم يكن متعمداً وإنّما جاء سمحاً، وقد استطاعت النصية أن تحوله إلى لون إبداعي وسمة أسلوبية يتلون بها النص، ولا سيما أنّه يضفي على الألفاظ جمالاً صوتياً وجرساً متناظراً من الناحية الموسيقية. وأكثر من ذلك فإن السجع كان أداة ترتقي بالمعنى، وتعمق المضمون، وتعمل على توهج الانفعالات؛ لذلك كان وسيلة من وسائل الأداء، ولم يكن غاية في ذاته، حيث يمكن تسجيل الملحوظات التالية :

١- اختيار بناء السجع على روي النون حيث تردد بكثافة عالية بلغت ٨٥ مرة، ولعلّ اختيار هذا الحرف كان بسبب امتيازه بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الألفاظ ونغمات الترتيل، ولاسيما أنه من أصوات الذلاقة أي (أصوات في مفهومها البلاغي والأدائي تمتاز بسهولة النطق وخفته)[2].

٢- إيثار مجيء معظم الفواصل على صيغة اسم الفاعل، فقد تردد خمساً وخمسين مرة، ممّا شكل ظاهرة أسلوبية تمّ توظيفها في الدلالة على حقلين متقابلين، أحدهما تدلّ مفرداته على أحداث إيجابية :

الْمُبِين، سَاجِدِينَ، لِّلسَّائِلِينَ، مُّبِين، صَالِحِينَ، فَاعِلِينَ، لَنَاصِحُونَ، لَحَافِظُونَ، صَادِقِينَ، الزَّاهِدِينَ، الْمُحْسِنِينَ، بِعَالِمِينَ، ، أَمِينٌ، الْمُنزِلِينَ، لَحَافِظُونَ، الرَّاحِمِينَ، الْمُتَوَكِّلُونَ، الْحَاكِمِينَ، حَافِظِينَ، لَصَادِقُونَ، الْمُتَصَدِّقِينَ، الرَّاحِمِينَ، آمِنِينَ، بِمُؤْمِنِينَ .

وثانيهما تدلّ مفرداته على أحداث سلبية :

---

[1] في نظرية الأدب عند العرب : حمادي صمود ، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٠، ص١٥٩.وانظر مفهوم الأدبية في التراث النقدي : توفيق الزيدي ، ط سراس للنشر تونس ١٩٨٥، ص١٢٣

[2] انظر علم الأصوات : دكتور كمال بشر ، دار غريب القاهرة /٢٠٠٠م، ص : ٣٥٩

لَخَاسِرُونَ، عَدُوٌّ مُبِينٌ، الْغَافِلِينَ، سَارِقِين، كَاذِبِينَ، الظَّالِمِينَ، الْهَالِكِينَ، الْكَافِرُونَ، جَاهِلُونَ، خَاطِئِينَ، مُشْرِكُونَ، ، الْمُجْرِمِينَ، مُنكِرُونَ، كَاذِبِينَ، الظَّالِمِينَ، الْهَالِكِينَ، الْكَافِرُونَ، جَاهِلُونَ، خَاطِئِينَ الْمُجْرِمِينَ.

وإذا كان بناء اسم الفاعل يدلّ "على الحدوث"[(١)] و"ثبوت المصدر في الفاعل وتكراره[(٢)]"، فإنّ التكرار والحدوث - بسبب دلالته على التغيير- ينشطان الصياغة بالحركة الذهنية، التي تسهم على مستوى الحقلين المتقابلين في خلق تفاعلات بين الأضداد تجذب المتلقي؛ وتأسر انتباهه إلى المتابعة اليقظة.

٣- الفواصل التي جاءت على صيغة الفعل المضارع احتلت المرتبة الثانية، حيث ترددت ثماني وعشرين مرة، فدلت على الحدوث والتجدد في وقوع الحدث، بمعنى أنّ الحدث يقع من الفاعل جزءاً فجزءاً، وهو (أي الفاعل) يزاول الحدث ويزجيه، يقول عبد القاهر الجرجاني: "الفعل يقتضي مزاولة وتجدد الصفة في الوقت"[(٣)]، وإذا كان الأمر كذلك فإنّ الفعل المضارع له قدرة على تصوير الفاعل في أثناء قيامه بالفعل واستحضار تلك الصورة، "حتى كأنّ السامع يشاهدها"[(٤)]؛ مما يضفي على جو القصة الحيوية وكما يضفي الحركة التي هي "من أهم عناصر الدراما"[(٥)].

٧

وتأتي بنية التقابل لتؤدي دورها في إنتاج النص وتشكيله درامياً؛ لأنّه لا دراميةَ بلا صراع ولا صراع من دون تصادم، حيث ترددت بنية التقابل بكثافة في النص؛ لتعلن عن انتشار المفارقة داخل الحوار والأحداث، وتكاد المفارقة تغطي الواقع المحيط بالشخوص كما تغطي أبعادهم الباطنية، ففي داخل الشخوص يتصادم:

الصدق والكذب بوصفهما يحملان بعدا أخلاقيا: ﴿وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاء مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوَءاً إِلاَّ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ(٢٥) قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَن نَّفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الكَاذِبِينَ(٢٦) وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِن الصَّادِقِينَ(٢٧) فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِن كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ(٢٨)﴾ .

---

(١) معاني الأبنية في العربية: فاضل صالح السامرائي / دار عمّار / ط١/٢٠٠٥م، ص٤١

(٢) انظر المصدر نفسه: ص ١٠

(٣) دلائل الإعجاز: ص: ١٧٥

(٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تحقيق الشيخ محمد محمد عويضة دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨، مج١، ص٤١٦

(٥) الأدب وفنونه دراسة ونقد: د عز الدين إسماعيل دار الفكر العربي ٣، ١٩٦٥م، ص ٢٠٢

والملاحظ أنّ البناء الشكلي هنا كان له أثر كبير في رفع حدة التوتر النفسي للشخوص حيث لجأ الشاهد (الذي شهد من أهلها) أولاً: إلى تقديم صدق المرأة باعتبارها تمثل خط القوة والسلطة، ثمّ عمد ثانياً: إلى العدول عن الجملة الفعلية إلى الاسمية في: "فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الكَاذِبِينَ"، وكذلك في: "فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِن الصَّادِقِينَ".وقد حققت المفارقة الصياغيّة بانتقالها من الجملة الفعلية إلى الاسمية ثراء في تكثيف التصادم بين الصدق والكذب عن طريق تجاور الأضداد والانتقال من التجدد والحركة إلى الثبوت فضلاً عن أن التعبير بالجملة الاسمية في: "وَهُوَ مِنَ الكَاذِبِينَ"، "وَهُوَ مِن الصَّادِقِينَ"يهدف إلى غرضين:

١. "الدلالة على أنّ الفاعل قد فعل ذلك على جهة الاختصاص به دون غيره، ويذكر على جهة الاستبداد.

٢. التحقق، وتمكين المعنى في نفس السامع بحيث لا يخالجه ريب، ولا يعتريه شك"[(١)].

وإذا كان التقابل السابق قد اعتمد على حركة الذهن في انتقاله من الشيء إلى ما يقابله فإنّ الصياغة قد وسعت من إطار هذه المقارنة بالانتقال إلى ما يمكن أن نسميه بالموقف الدرامي، ذلك أنّ (التفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنّما يأخذ دائماً في الاعتبار أنّ كلّ فكرة تقابلها فكرة، وأنّ كلّ ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأنّ التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات)[(٢)]. وعلى هذا النحو نلحظ إحلال التقابل بالموقف والأبعاد النفسية محلّ التقابل المعجمي، ويمكن متابعة هذا الموقف الدرامي في التحرك بين موقفين متباعدين يجمعهما إطار واحد سواء كان ذلك في داخل الشخوص أم في داخل الحوار نحو الجمع بين:

- القتل والصلاح: ﴿اقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضاً يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِن بَعْدِهِ قَوْماً صَالِحِينَ﴾ (٩). فالمفارقة واضحة في كلامهم حيث صار –حسب اعتقادهم– القتل أو الرمي في الجب – وكلاهما من الفساد– طريقاً للصلاح، باعتبار أنّهم سيتوبون بعد ارتكابهم الخطيئة، فلولا الخطيئة ما كانت التوبة، ولولا التوبة ما كان الصلاح.

- العشق والانتقام: ﴿قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ فَاسَتَعْصَمَ وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُوناً مِّنَ الصَّاغِرِينَ﴾ (٣٢) فقد استعرت في نفس المرأة نيران العشق المحرم وكراهية نفور المعشوق من حبال إغوائها فقررت الانتقام من معشوقها.

---

(١) انظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى بن حمزة العلوي، منشورات مؤسسة النصر طهران، ج/٢، ص/٢٥، ٢٦

(٢) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د/ عز الدين إسماعيل، دار الفكر، ط٣- سنة ١٩٧٨- ص: ٢٧٩

- الغواية والعفة: فالغواية ناتجة عن ضعف المرأة أمام شهواتها، أمّا العفة فهي ناتجة عن قوة يوسف أمام إغراءاتها: ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾ (٢٣)

- تناقض النتيجة مع المقدمة: فقد لوحظ الطابع الحجاجي في التحكيم حيث ذكر الشاهد أنه إذا: ﴿كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الكَاذِبِينَ (٢٦) وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِن الصَّادِقِينَ(٢٧) فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِن كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ(٢٨)﴾، لكن المفارقة المأساوية أنّ النتيجة جاءت عكس المقدمة، حيث تمت معاملة يوسف البريء معاملة المذنب، فقد ﴿بَدَا لَهُم مِّن بَعْدِ مَا رَأَوُاْ الآيَاتِ لَيَسْجُنُنَّهُ حَتَّى حِينٍ(٣٥)﴾

- الإحسان والخطيئة: ﴿قَالُواْ أَإِنَّكَ لَأَنتَ يُوسُفُ قَالَ أَنَاْ يُوسُفُ وَهَـذَا أَخِي قَدْ مَنَّ اللّهُ عَلَيْنَا إِنَّهُ مَن يَتَّقِ وَيِصْبِرْ فَإِنَّ اللّهَ لاَ يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ(٩٠) قَالُواْ تَاللّهِ لَقَدْ آثَرَكَ اللّهُ عَلَيْنَا وَإِن كُنَّا لَخَاطِئِينَ(٩١)﴾

- وقد يكون التقابل قائماً على الجمع بين الإيجاب والسلب:

- العلم وعدم العلم: ﴿قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللّهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ(٨٦)﴾.

- الهمّ وعدم الهمّ: ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَن رَّأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاء إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ(٢٤)﴾ وذلك إذا كان التقدير: لولا أن رأى برهان ربّه لهمّ بها _ أي لم يهمّ بها بالفعل _ فيتحقق التقابل في العمق عندئذ بين: همت به ولم يهم بها.

وتؤول مجموعة التقابلات إلى تقابل مركزي يشدها جميعاً نحوه، أو لنقل إنّه يفجرها جميعاً لتنتشر في مناطق القصة المختلفة، ونعني بذلك التقابل بين الخير والشر.

٨

والحق أنّ المتابعة اللغوية تحتاج إلى قراءة تكميلية تتعلق بظواهر أخرى لها خطورتها في البناء الإفرادي، والبناء التركيبي، والتي تشكل متن القصة وهيكلها على حدٍ سواء.

المصادر والمراجع

(١) القرآن الكريم
(٢) الأدب وفنونه دراسة ونقد: د عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي القاهرة، ط٣، ١٩٦٥م
(٣) إعراب القرآن وبيانه، محيي الدين الدرويش دار ابن كثير دمشق، ط٧/٢٠٠٢
(٤) البحر المحيط في التفسير: محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي الغرناطي، طبعة جديدة بعناية: الشيخ زهير جعيد، بيروت دار الفكر القاهرة، ٢٠٠٥
(٥) البلاغة والتحليل الأدبي، د/ أحمد أبو حاقة، دار العلم للملايين بيروت، ط١/١٩٨٨م
(٦) بلاغة السرد: د/ محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أيلول: ٢٠٠١
(٧) بيان إعجاز القرآن: أبو سليمان محمد الخطابي، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، ط٢ دار المعارف
(٨) تحولات البنية في البلاغة العربية: أسامة البحيري، دار الحضارة للطبع والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م
(٩) تفسير الكشاف: محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: خليل مأمون شيحا، دار المؤيد الرياض، ط١/٢٠٠٢م
(١٠) تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات: د/ محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥م
(١١) خصائص التراكيب: د/ محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة القاهرة، ط٥ / ٢٠٠٠م
(١٢) حاشية الدسوقي، شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت
(١٣) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، ط٣/ ١٩٩٢
(١٤) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د/ عز الدين إسماعيل، دار الفكر، ط٣- سنة ١٩٧٨
(١٥) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى بن حمزة العلوي، منشورات مؤسسة النصر طهران
(١٦) علم الأصوات: دكتور كمال بشر، دار غريب القاهرة، ٢٠٠٠م
(١٧) لسان العرب: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري، مصور عن طبعة بولاق
(١٨) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تحقيق الشيخ محمد محمد عويضة دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٨
(١٩) معاني الأبنية في العربية: فاضل صالح السامرائي / دار عمّار / ط١/٢٠٠٥م.
(٢٠) معاني النحو: فاضل صالح السامرائي / دار الفكر عمان الأردن / ط٢، ٢٠٠٣م.
(٢١) مفتاح العلوم: السكاكي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، ط٢/١٩٨٧م.
(٢٢) مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزيدي، ط سراس للنشر تونس ١٩٨٥.
(٢٣) من روائع القرآن: د/ محمد سعيد رمضان البوطي، مكتبة الفارابي، دمشق.
(٢٤) نظرية الأدب عند العرب: حمادي صمود، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٠.

تلقي الغرب لرسالة ابن فضلان

□ أ. د. عبد النبي اصطيف*

كلمة لابد منها

[غالباً ما يقع المرء على مفارقات تبعث على الأسى، عندما يفكر المرء بمقدار العناية التي تظفر بها كتب التراث العربي-الإسلامي من جانب الباحثين العرب، وبخاصة عندما يقارن بين عناية الخارجيين بهذا التراث التي تتنامى وترتقي يوماً بعد يوم، وعناية الداخليين التي تتدهور كذلك يوماً بعد يوم حتى إنها تكاد تبلغ أحياناً دركة الكوارث الحضارية. فالتراث العربي-الإسلامي هو في نهاية المطاف تراث إنساني بامتياز، ولا أدلَّ على ذلك من الاهتمام الواسع الذي يظفر به على المستوى الإنساني، ولعل إشارة سريعة إلى بعض الجهود التي بذلها باحثو الغرب وعلماؤه في معرض عنايتهم بـ رسالة ابن فضلان تكشف عن واحدة من هذه المفارقات].

---

* أستاذ الأدب المقارن والنقد الحديث والترجمة في جامعة دمشق.

يُخصِّص مايكل كريتون صفحتين كاملتين من **الملحق**، الذي أضافه لروايته "**أكلة الموتى**" "**Eaters of The Dead**"[(١)] عام ١٩٩٣، للحديث عن "**المصادر**" "sources" التي عاد إليها في إنشائه للرواية (ص ص ١٨٠ – ١٨١)، فيشير بداية إلى **مصادره الأولية**، وجلّها **مخطوطات** لـ "**رسالة ابن فضلان**" مودعة في أرشيف مكتبة الجامعة، في أوسلو، عاصمة النروج (تُرجم بعضها إلى واحدة أو أخرى من اللغات الأوربية الحديثة)، ثم يتبعها **بالمصادر الثانوية** والتي تشمل المراجع الخاصة بمخطوطة **رسالة ابن فضلان** والتي تضمها **البيبليوغرافية المشروحة**[(٢)] لتلك المراجع والتي صنعها بيرندت وبيرندت عام ١٩٧١. (Berndt, E., and Berndt, R.H)

ومن اللافت للنظر أن مواد هذه **البيبليوغرافية** قد بلغت بين عامي ١٧٩٤ و ١٩٧١ اثنين وأربعين وألف مرجع، ظهرت باللغات: الانكليزية، والنرويجية، والسويدية، والدانماركية، والروسية، والفرنسية، والإسبانية، والعربية. ويمكن أن تعدّ مؤشراً واضحاً على حجم الاهتمام الذي أولاه الغرب لهذه الرسالة ومخطوطتها على مدى نحو قرنين من الزمان.

والحقيقة أن اهتمام الغرب بالرسالة لم ينقطع، ومضى منذ السبعينيات من القرن **العشرين** (حيث انتهى المطاف ببيليوغرافيا بيرندت و بيرندت) في تناميه حتى **أدخل** هذه **الرسالة في** متن **الأدب العالمي** لما تنطوي عليه من أهمية علمية (تاريخية وإثنوغرافية وأنتروبولوجية) لعدد من بلدان الشمال الأوربي ولاسيما روسيا الاتحادية والبلدان الاسكندنافية، وأهمية أدبية بوصفها أنموذجاً رفيعاً لأدب الرحلة الوصفية التي تنأى بنفسها عن الأهواء والمردُدات لتقدم وصفاً دقيقاً محايداً لما تراه عينا صاحبها، ويُسجله قلمه، بانسلاخ تام عن الموضوع مما يكسب نصه صدقية وموضوعية تتجاوز ما هو معهود عن أدب الرحلة.

ولكن **كيف تجلّى هذا الاهتمام الغربيّ بالرّسالة**؟ وبعبارة أخرى **كيف تم تلقي هذا النص العربي الكلاسي من جانب القارئ الغربي، وما هي صور هذا التلقي**؟

يمكن أن يشير المرء في هذا السياق إلى **ثلاثة ضروب من التلقي الإيجابي** لهذه الرسالة في الغرب:

---

(١) انظر:

Michael Crichton,
Eaters of the Dead :
the Manuscript of Ibn Fadlan Relating His Experiences with the Northmen in A.D. 922
(Arrow, London, 1997);

وقد ترجمت الرواية من جانب تيسير كامل، ونشرتها **دار الهلال** المصرية مرتين في عامي ١٩٨٥و١٩٩٩م. وانظر: مايكل كرايتون،
أكلة الموتى، ترجمة تيسير كامل، ط٢ (دار الهلال ، القاهرة، ١٩٩٩).

(٢) Berndt, E. and Berndt, R. H. "An Annotated Bibliography of References to the Manuscript of Ibn Fadlan from 1794 to 1970," **Acta Archaeologica**, VI: 334 - 389, 1971.

أولها **التلقي الترجمي** والمتمثل بترجمة الرسالة أو أجزاء منها إلى واحدة من لغات الغرب القديمة أو الحية؛ وثانيهما **التلقي النقدي** والمتمثل بالكتابة عنها ودراستها؛ وثالثها **التلقي الاستلهامي** والمتمثل باستخدامها منطلقاً لأعمال أخرى، أو اتخاذها مصدر إلهام لأعمال أدبية وفنية موجهة نحو متلق غربي، أو متلق عولمي Global Recipient.

أولاً: التلقي الترجمي

ترجمات رسالة ابن فضلان إلى بعض اللغات الأوروبية:

أما على صعيد الترجمة فقد ظهرت منذ عام ١٩٧١ **أربع ترجمات إلى الإنكليزية والفرنسية**، وكان أولها رسالة جامعية قُدمت إلى **جامعة إنديانا** (بلومنغتون) عام ١٩٧٩، في حين ظهر آخرها في طبعة شعبية في مطلع هذا العام (٢٠١٢) في سلسلة **روائع بنغوين** التي تصدرها الدار وتخصصها **لروائع الأدب العالمي** قديمه وحديثه شرقيه وغربيه، شماليه وجنوبيه. وعلى أي حال، هذه قائمة بهذه الترجمات بكل التفاصيل التي تهم القارئ المعني بتلقي هذه الرسالة:

١. ماكيثين، ج، إي، **رسالة ابن فضلان**: ترجمة محشاة مع مقدمة، رسالة جامعية، جامعة إنديانا (بلومنغتون)، ١٩٧٩، (إلى الإنكليزية)؛

٢. شارل – دومينيك، بول (مترجم)، رحالة عرب: ابن فضلان، ابن جبير، **ابن بطوطة ومؤلف مجهول** (غاليمار، باريس، ١٩٩٥) (إلى الفرنسية)؛

٣. فراي، ريتشارد، **رحلة** ابن فضلان إلى روسيا: رحالة من القرن العاشر من بغداد **إلى نهر الفولغا**[١]، ترجمة مع تعليقات (ماركوس فاينر، ناشرون، برنستون، ٢٠٠٥) (إلى الإنكليزية)؛

٤. لُندي، بول، **ابن فضلان وأرض الظلام رحالة عرب في الشمال الأقصى**[٢]، مدخل بقلم كارولاين ستون (بنغوين، لندن، ٢٠١٢)، سلسة **روائع بنغون Penguin Classics** (إلى الإنكليزية).

---

(١) Ahmad Ibn Fadlan, **Ibn Fadlan's Journey to Russia: A Tenth-Century Traveler from Baghdad to the Volga River,** Translated with Commentary by Richard Frye (Markus Wiener Publishers, Princeton, 2005).

(٢) **Ibn Fadlan, Ibn Fadlan and the Land of Darkness : Arab Travellers in the Far North,** Translated by Paul Lunde, - Introduction by Caroline Stone, (Penguin Books, London, 2012)

ثانياً: التلقي الإيجابي النقدي

مقالات بالإنكليزية عن رسالة ابن فضلان:

وأما على صعيد الدراسات، ولاسيما الأكاديمية منها، فقد ظهر العديد منها، وربما كانت **دراسات جيمس مونتغمري، أستاذ كرسي العربية في جامعة كامبريدج**، من أهمها لأنها' في الواقع، أجزاء **من عمل واسع يتناول الرسالة وأهميتها في التاريخ الإنساني وموقعها في علاقات الشرق بالغرب، ويصدر فيه صاحبه عن مكتبة واسعة من الدراسات والأبحاث والمخطوطات المتصلة بتلك الفترة**، خاصة وأن الرجل كان أستاذاً في **جامعة أوسلو** لعدة سنوات قبل تسنمه لكرسي العربية في **جامعة كامبريدج**. وقد أخرج حتى يومنا هذا، في حدود ما أعلمه، ستّ دراسات (وجميعها باللغة الإنكليزية) غدت مراجع أساسية لأي دارس لابن فضلان ورحلته، وهذه قائمة مرجعية بها يستطيع أن يعود إليها الدارسون العرب:

- "ابن فضلان والروسية"[١]، **مجلة الدراسات العربية والإسلامية**، (٣، ٢٠٠٠، ص ص ١ - ٢٥)؛
- "تشريحات مسافرة: ابن فضلان والبلغار"[٢]، **مجلة الآداب الشرق أوسطية**، المجلد السابع العدد ١، (كانون الثاني ٢٠٠٤)، ص ص (٤- ٣٢).
- "النزعة التشكيكية المكلفة وغزو الفوضى: مقدمة لدراسة ابن فضلان"[٣]، في:

"مشكلات في الأدب العربي، تحرير ميكلوش ماروث، **معهد** ابن سينا للدراسات **الشرق أوسطية**، بليشفا (المجر) ٢٠٠٤، ص ص (٤٣- ٨٩)

- "جيوش شبحية، وأفاع، وعملاق في 'يأجوج' و'مأجوج': ابن فضلان بوصفه شاهد عيان بين بلغار الفولغا"[٤]، **مجلة التاريخ الوسيط** المجلد ٩، (٢٠٠٦)، ص ص ٦٣- ٨٧.
- "الفايكنغ في المصادر العربية"[٥]، في مجلد:

عالم الفايكنغ الذي صدر عام 2008، بتحرير س. برينك، و ن. برايس، (روتلدج، لندن، ٢٠٠٨) ص ص ٥٥٠- ٥٦١.

- "الفايكنغ والروس في المصادر العربية"[٦]، في كتاب:

---

(١) Ibn Fadlan and the Rusiyyah, **Journal of Arabic and Islamic Studies** 3 (2000), 1 -25.

(٢) "Travelling Autopsies: Ibn Fadlann and the Bulghar", in: **Middle Eastern Literatures**, 7, Part 1, (January 2004), pp. 4-32.

(٣) "Pyrrhic Scepticism and the Conquest of Disorder: Prolegomenon to the Study of Ibn Fadlān", in: M. Maroth (ed.), **Problems in Arabic Literature**, Piliscsaba: The Avicenna Institute of Middle East Studies, 2004, 43-89.

(٤) "Spectral Armies, Snakes, and a Giant from Gog and Magog: Ibn Fadlan as Eyewitness among the Volga Bulghars", **The Medieval History Journal,** 9 (2006), 63-87.

(٥) "The Vikings in Arabic Sources", in: S. Brink and N. Price (ed.), **The Viking World**, Oxford and New York: Routledge 2008, pp. 550-561.

(٦) "Vikings and Rus in Arabic Sources", in Living Islamic History, ed. Yasir Suleiman, Edinburgh: EUP, 2010, pp. 151-165.

التاريخ الإسلامي الحي، تحرير ياسر سليمان، (مطبعة جامعة إدنبرة، ٢٠١٠)، ص ص ١٥١- ١٦٥.

- فضلاً عن مقالته المركزة "**ابن فضلان**"[١] التي أسهم بها في موسوعة: "**أدب الرحلة والاستكشاف: موسوعة**" التي صدرت في ثلاثة مجلدات بتحرير جنيفر سبيك (فيتزروي، ديربورن، ٢٠٠٣)، (ونشرت في المجلد الثاني، ص ص ٥٧٨- ٥٨٠). والحقيقة أن هذه المقالة، إذا ما قورنت بمقالة م. كانار M. Canard في **موسوعة الإسلام Encyclopedia of Islam** (التي تصدر عادة باللغات الأنكليزية والفرنسية والألمانية)، أو مقالة سي. بي. بوزورث[٢] C. B. Bosworth في **موسوعة الأدب العربي Encyclopedia of Arabic Literature**(التي صدرت بالإنكليزية عام ١٩٩٨)، ربما كانت الأحدث والأوسع والأشمل بين المقالات الموسوعية التي تناولت ابن فضلان.

وأما مقالة كارولاين ستون، (باللغة الإنكليزية)، "ابن فضلان وشمس منتصف الليل"[٣]، والمنشورة في مجلة **عالم آرامكو السعودية**، التي تصدر كل شهرين (عدد آذار- نيسان، ١٩٧٩، ص ص ٢- ٣)؛ ومقالة جوديث غابرييل، (باللغة الإنكليزية أيضاً)، والمعنونة بـ: "ضمن القبائل الشمالية: الرواية المميزة لابن فضلان"[٤]، والمنشورة كذلك في مجلة **عالم آرامكو السعودية** (مجلد ٥٠ العدد ٦ نوفمبر، ديسمبر، ١٩٩٩، ٣٦- ٤٢)، فإنهما تعدّان إسهاماً مهماً في **دمج الرسالة** بمتن الثقافة العالمية الراهنة، لأنهما منشورتان في مجلة واسعة الانتشار توزع على المعنيين بالثقافة العربية الإسلامية، وعلاقاتها بنظيراتها الغربية، من رجال الأعمال والمثقفين، وتتميز بحلّتها القشيبة وشفعها لمقالاتها بالعديد من الرسوم والخرائط التوضيحية التي تجعل قراءة أية مقالة متعة ما بعدها متعة، فضلاً عما تنطوي عليه من فائدة، خاصة وأنها موجهة إلى القارئ المثقف.

وأما مقالة كوفالسكا، ماريا، (باللغة الإنكليزية)، المعنونة بـ: "رواية ابن فضلان لرحلته إلى دولة البلغار"، والتي نشرت في مجلة **Felio Orientalia** (المجلد ١٤ ١٩٧٣ – ١٩٧٢ ص ص ٢١٩- ٢٣٠)، فإنها، ومقالة كل من روبرت بليك وريتشارد ن. فراي "ملاحظات حول رسالة ابن فضلان"، التي نشرت في مجلة **Byzantina Metabyzantina** عام ١٩٤٩ (1 (2) 1949, pp. 7-37)، تدخل في باب الإسهام الأكاديمي الرفيع في هذا

---

[١] "Ibn Fadlan", in:

J. Speake (ed.), **Literature of Travel and Exploration: An Encyclopedia** (Fitzroy Dearborn 2003): (II, 578-80).

[٢] انظر:

C. B. Bosworth, "'Ibn Fadalan", in:
Encyclopedia of Arabic Literature,
Edited by Julie Scott Meisami & Paul Starkey
(Routledge, London, 2010), p. 323.

[٣] Caroline Stone, "Ibn Fadlan and the Midnight Sun", **Saudi Aramco World**, March/April 1979, pp. 2-3.

[٤] Judith Gabriel, " Among the Norse Tribes: The Remarkable Account of Ibn Fadlan", **Saudi Aramco World**, November/December 1999, pp. 36-42.

الموضوع الشائك الشائق الذي لا يزال يشغل الباحثين من الشرق والغرب على حد سواء في هذه السنوات التي هيمنت عليها النزعة العولمية.

أولاً: التلقي الإيجابي الاستلهامي

• رواية مايكل كريتون "أكلة الموتى" "Eaters of The Dead" :[١]

فهذه الرواية، باستلهامها **رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة**[٢]، التي قام بها سنة ٣٠٩هـ الموافقة لـ ٩٢١م من جانب الروائي العالمي مايكل كريتون (صاحب روايتي "الحديقة الجوراسية" "Jurassic Park"، و"العالم المفقود" "The Lost World" اللتين فتنتا المتلقين في صورتهما المقروءة، وسحرتا المشاهدين عندما تحولتا إلى فيلمين رائعين، ومسلسل "E R" أو "غرفة الطوارئ")، **غدت واحدة من أكثر الروايات مبيعاً في الولايات المتحدة الأمريكية منذ ظهور طبعتها الأولى عام ١٩٧٦، وتحوّلها لاحقاً إلى فيلم بعنوان "المحارب الثالث عشر" فتن الناس بما انطوى عليه من مغامرات وشجاعة ونبل وقيم قدّمت في إطار شائق من حوار الثقافات.**

وهي تمثل بحق أنموذجاً رائعاً للتلقي **الإيجابي الاستلهامي**، لنص أدبي عربي كلاسي تمت في مجتمع (بل مجتمعات) غير مجتمعه الأصلي، أي خلف حدود بلده ولغته وثقافته، ويسّرتها ترجمة مجتزأة له، أوقدت في نفس متلقيها، الروائي العالمي المشهور مايكل كريتون، جذوة الإلهام، فكتب روايته **أكلة الموتى**، وتمكّن من خلالها من توطين النص العربي في الثقافة الأمريكية خاصة والثقافة الغربية عامة (بعد ترجمة الرواية إلى عدد من لغاتها). وربما كان من أهم العوامل التي ساعدته في هذا التوطين أنه تأسس على قاعدة من **الاستيعاب العميق للرحلة**. فقد قام الرجل بداية بدراسة كل ما تيسّر له من كتابات عن ابن فضلان ورحلته، وبعد تمثله لأهمية عمل الرحالة قرر أن يقدمه لقارئ اللغة الانكليزية من خلال رواية يقتسم تأليفها مع ابن فضلان. وهكذا فإنه اعتمد على ما بين يديه من ترجمات لرحلة ابن فضلان وصنع منها فصول روايته الثلاثة الأولى، ثم انطلق بابن فضلان في الفصول التالية إلى عالم الفايكنغ، وأقحمه بوصفه **المحارب الثالث عشر** في سلسلة من المغامرات التي جمعته باثني

---

[١] انظر:

Michael Crichton,
Eaters of the Dead :
the Manuscript of Ibn Fadlan Relating His Experiences with the Northmen in A.D. 922
(Arrow, London, 1997);

ومقدمة مصطفى نبيل للترجمة العربية للرواية ص ص (٩- ١٧).

[٢] انظر:

أحمد بن فضلان بن العباس بن راشد بن حماد،
رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة،
حققها وعلق عليها وقدم لها الدكتور سامي الدهان، ط٢ (مكتبة الثقافة العالمية، بيروت، ١٩٨٧).

عشر مقاتلاً من مقاتلي الفايكنغ، اقتسم معهم فيها كل شيء، وقدّم لنا في أثناء ذلك المزيد من الوصف الدقيق لشجاعتهم وإقدامهم وتعاونهم ومعاملاتهم، فضلاً عن وصفه لأعدائهم "مسوخ السديم" ومواجهتم لهم والقضاء على تهديدهم الخطير لجيرانهم. وقد تعزز هذا التوطين بتحويل الرواية إلى فيلم روائي وسع من دائرة التلقي مثلما عمق فعل التلقي ذاته، عندما جعله تلقياً حياً (بالصوت والصورة) شاملاً يسّره الفن السابع.

ومن الجدير بالذكر أن مايكل كريتون، عندما نقل، بتحويرات محدودة، ما تُرجم من الرحلة إلى الإنكليزية، قد قيّد نفسه بأسلوب ابن فضلان في بقية الرواية عندما كتب فصولها التالية بأسلوب **رسالة ابن فضلان** ذاتها، ثمّ مضى بعدها بالرحّالة إلى الشمال الاسكندنافي في باقي رحلته، التي غدت منذئذ رحلة خيالية، حتى أنه أضاف إليها تعليقات وحواشي متعالمة على نحو متطرف ليعزز محاكاته لأسلوب ابن فضلان[1]، مما أوقع أحد الباحثين العرب[2] في وهم عجيب مفاده أن الرواية إنما هي استكمال لما ضاع من رحلة ابن فضلان، فقام بترجمة الرواية وقدمها للقارئ العربي، مشفوعة بالنص العربي الذي حققه سامي الدهان، على أنها النسخة الكاملة لرسالة الرحالة العربي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس نحواً من ألف عام.

ومعنى هذا أن مايكل كريتون قد أدى واجبه تجاه القارئ من جانب، وتجاه فنه من جانب آخر، وعلى الرغم من أنه يقدّم **عملاً تخيلياً fictional work** فإنه سعى، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، إلى الإحاطة بمادة روائية ليكفل لها التلقي الإيجابي لدى قرائه، وقد تحقق له ذلك من خلال الطبعات العديدة للرواية، والترجمات التي ظهرت لها في شرق العالم وغربه وشماله وجنوبه، وأخيراً من خلال تحويلها إلى فيلم روائي حمل عنوان **"المحارب الثالث عشر"** الذي حظي بتقدير واسع واهتمام كبير في العالم كله. وهو لا يكتفي بذلك، لأنه يشير في الصفحة ١٨٥ من طبعة عام ١٩٩٧، والتي تضم "الخاتمة" التي تعود إلى عام ١٩٩٣، إلى عملين مهمين من أعمال روبرت بليك Robert Blake وريتشارد فراي Richard Frye ويقرّ بإفادته منهما في الطبعة الأولى للرواية التي تعود إلى عام

---

[1] يكتب مايكل كريتون في خاتمة كتابه **أكلة الموتى** مايلي:
"وعلى الرغم من أن مخطوطة ابن فضلان بكاملها قد ترجمت إلى الروسية، والألمانية، والفرنسية، ولغات أخرى كثيرة، فإنه لم يترجم منها إلى الإنكليزية إلا أجزاء فقط. لقد حصلت على أجزاء المخطوطة الموجودة وضممتها، مع تحويرات ضئيلة فقط، في الفصول الثلاثة الأولى لـ **أكلة الموتى**. وبعدها كتبت بقية الرواية بأسلوب المخطوطة لأمضي بابن فضلان في باقي رحلته التي غدت الآن رحلة خيالية. وقد أضفت أيضاً تعليقات وبعض الحواشي المتعالمة على نحو متطرف". وانظر:
Michael Crichton,
Eaters of The Dead:
The Manuscript of Ibn Fadlan, Relating His Experiences with the Northmen in A.D. 922,
pp. 184 -85.

[2] انظر:
الدكتور حيدر محمد غيبة (جمع وترجمة وتحقيق)،
رسالة ابن فضلان مبعوث الخليفة العباسي المقتدر إلى بلاد الصقالبة
عن رحلته إلى بلاد الترك والخزر والصقالبة والروس واسكندنافيا في القرن العاشر الميلادي
(الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٤).

١٩٧٦ ، وفي النسخة الأخيرة التي أضاف إليها الملحق، وتلك أمانة محمودة، وورع علمي نكبره، ودقة مطلوبة في أي عمل ثقافي، علماً أن الرجل يقدّم عملاً روائياً، ولكنها الأخلاق العلمية الرفيعة التي تلازم أهل الأدب الرفيع.

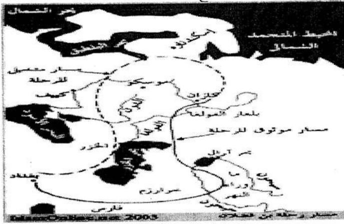
- فيلم "**المحارب الثالث عشر**" "**The 13th Warrior**"

وهو فيلم روائي مُؤسَّس على رواية مايكل كريتون "**أكلة الموتى**" المستلهمة من **رسالة ابن فضلان**، يصنف عادة تحت فئة أفلام المغامرات، والخيال العلمي، والشطط الخيالي أو "الفانتازيا" Fantasy، قام بإخراجه كل من جون ماك تيرنان وأنطونيو برانديراس، وكتب نصه كل من ويليام فيشر ووارن لويس، ومثّل فيه دور **ابن فضلان** الممثل الإسباني العالمي أنطونيو برانديراس الذي حقق نجاحات باهرة في إسبانيا قبل انتقاله إلى عالم هوليوود، حيث أدى دور البطولة في عدد من الأفلام العالمية التي ربما كان من أشهرها "**ملوك المامبو**"، "**فيلادلفيا**"، "**مقابلة مع مصاص دماء**"، و"**قناع زورو**"، إلى جانب عدد من كبار الممثلين العالميين من أمثال دايان فينورا، ودينيس ستورهوي، وفلاديمير كوليش، وأندرس أندرسون، فضلاً عن **عمر الشريف**.

وقد حقق الفيلم أرقاماً خيالية من حيث عدد المشاهدين في مختلف أنحاء المعمورة، وما يهمنا، نحن العرب في هذا الفيلم، **الصورة الرائعة لا**بن فضلان بوصفه إنساناً قادراً على التغلب على مخاوفه **ونقاط ضعفه وسعيه إلى فهم الآخر وقبوله، بل والانخراط** في مسعاه لتحقيق أغراض إنسانية نبيلة، وهكذا يُبرِز **الفيلم ابن فضلان بوصفه المحارب الشجاع النبيل الذي** يكسب، بتماسكه ورباطة جأشه وأخلاقه وحكمته وتسامحه، **قلوب محاربي الفايكنغ واحترامهم فضلاً عن تقديرهم**، مما يسهم في تبديد الصورة البائسة السائدة عن **العربي التي أشاعتها السينما الأمريكية في أذهان مشاهديها** عبر العالم.

خارطة توضح مسار رحلة ابن فضلان

عن موقع **IslamOnline.net**



ثبت المصادر والمراجع

- ابن فضلان، أحمد بن العباس بن راشد بن حماد،
رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة،
حققها وعلق عليها وقدم لها الدكتور سامي الدهان، ط٢ (مكتبة الثقافة العالمية، بيروت، ١٩٨٧).
- غيبة، الدكتور حيدر محمد (جمع وترجمة وتحقيق)،
رسالة ابن فضلان مبعوث الخليفة العباسي المقتدر إلى بلاد الصقالبة
عن رحلته إلى بلاد الترك والخزر والصقالبة والروس واسكندنافيا في القرن العاشر الميلادي
(الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٤).
- كرايتون، مايكل،
أكلة الموتى، ترجمة تيسير كامل، ط٢ (دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٩).
- Berndt, E. and Berndt, R. H. "An Annotated Bibliography of References to the Manuscript of Ibn Fadlan from 1794 to 1970," **Acta Archaeologica**, VI: 334 -389, 1971.
- Crichton, Michael,
Eaters of the Dead :
the Manuscript of Ibn Fadlan Relating His Experiences with the Northmen in A.D. 922
(Arrow, London, 1997);
- Gabriel, Judith " Among the Norse Tribes: The Remarkable Account of Ibn Fadlan", **Saudi Aramco World**, November/December 1999, pp. 36-42.
- Ibn Fadlan, Ahmad,
Ibn Fadlan's Journey to Russia: A Tenth-Century Traveler from Baghdad to the Volga River,
Translated with Commentary by Richard Frye (Markus Wiener Publishers, Princeton, 2005).
- Ibn Fadlan,
Ibn Fadlan and the Land of Darkness : Arab Travellers in the Far North,
Translated by Paul Lunde, - Introduction by Caroline Stone,
(Penguin Books, London, 2012)
- Meisami, Julie Scott & Paul Starkey (Editors),
Encyclopedia of Arabic Literature
(Routledge, London, 2010).
- Montgomery, James, "Ibn Fadlan and the Rusiyyah", **Journal of Arabic and Islamic Studies** 3 (2000), 1 -25.
- Montgomery, James, "Travelling Autopsies: Ibn Fadlann and the Bulghar", in: **Middle Eastern Literatures**, 7, Part 1, (January 2004), pp. 4 -32.
- Montgomery, James, "Pyrrhic Scepticism and the Conquest of Disorder: Prolegomenon to the Study of Ibn Fadlān", in: M. Maroth (ed.), **Problems in Arabic Literature**, Piliscsaba: The Avicenna Institute of Middle East Studies, 2004, 43 -89.
- Montgomery, James ,"Spectral Armies, Snakes, and a Giant from Gog and Magog: Ibn Fadlan as Eyewitness among the Volga Bulghars", **The Medieval History Journal,** 9 (2006), 63 -87.
- Montgomery, James, "The Vikings in Arabic Sources", in: S. Brink and N. Price (ed.), **The Viking World**, Oxford and New York: Routledge, 2008, pp. 550 -561
- Montgomery, James, "Vikings and Rus in Arabic Sources", in **Living Islamic History**, ed. Yasir

Suleiman. Edinburgh: EUP. 2010. pp. 151 -165

- Montgomery, James, "Ibn Fadlan", in:
  Speake, Jennifer (ed.), **Literature of Travel and Exploration: An Encyclopedia** (Fitzroy Dearborn 2003): (II, 578 -80).
- Speake, Jennifer (ed.), **Literature of Travel and Exploration: An Encyclopedia** (Fitzroy Dearborn 2003)
  Stone, Caroline, "Ibn Fadlan and the Midnight Sun", **Saudi Aramco World**, March/April 1979, pp. 2 -3.

❑❑

الربـــــاب في التـــــاريخ

❑ أ. د. عبد الحميد حمام*
❑ د. رامي نجيب حداد**

إن المعايش للموسيقى والمتذوق للأعمال الفنية العربية منها والغربية والمطلع على الموسيقى الأجنبيّة من كلاسيكيّة وترفيهيّة يدرك جماليّاتها، ويعي أنّ لكل آلة موسيقيّة طابعها الذي تمتاز به عن سائر الآلات وأنّ فيه - الطابع - جمالاً لا يتوفر لآلة أخرى؛ ولذلك بقيت الربابة قيد الاستعمال حتى يومناالحاضر ولم تندثر، لا بل زاد استعمالها وتعدّدت أنواعُها وظهرت آلات أخرى تطّورت عنها والتي كان أوجها عائلة الوتريات التي تجمع الكمان والفيولا والفيولون تشيللو والكنتراباص، وكما ذكرت فقد كان هذا عهدي مع الربابة، واليوم سنستقصي تاريخ الربابة ومسيرتها.

الرّباب في اللغة تعني السحاب الأبيض ، واحدته رَبابة؛ ولربما استعار العرب كلمة الرباب من السحاب الذي يجرّ نفسه من مكان لآخر كما يُجرُّ القوسُ على الوتر، أما الرِّبابة بكسر الراء فتعني العهد والميثاق، أو الرِّبابة أو الرِّباب اللتي تعني جماعة الأسهم والخيط الذي تُشَدُّ به السهام. وقد تكون لذلك علاقة بالتسمية، حيث إن الآلات الوترية تطوّرت عن القوس والنّشاب الذي كان قديماً يستعمل في صيد الحيوانات، إلى أن أتى ذاك القنّاص المتذوق للنغم فحوّل ترددات الوتر بعد إفلات السهم إلى ألحان ونغم!

* كليّة الفنون الجميلة ، الجامعة الأردنية.
** كليّة الفنون الجميلة ، الجامعة الأردنية.

ومن الطريف أن نعرف أن في ماليزيا وأندونيسيا توجد آلة من نوع الدفوف تسمّى " ريبانا" (Rebana)[1] ؛ ولعلّ العرب في العصر العباسي قد تعرّفوا على مثل تلك الآلة وأسبغوا أسمها على الرباب بتحويل نون " ريبانا" إلى " ربابة" كما تحول مثلاً اسم الكيثارا اليونانية إلى قيثارة ، سيّما وأن الجلد والإطار يوحّد الربابة و ريبانا .

أمّا وقد ذكر كل من محمود أحمد الحفني (نسخة1987) ، وصلاح أحمد البهنسي (1990) ومحمد طه الغوانمة (2002) أن في الهند قبل (5000) خمسة آلاف سنة كانت هناك آلة قوسيّه اندثرت وتسمّى " رافانا سترون" والتي يزوّدنا الحفني برسم تخطيطيّ لها[2] – ويبدو أن الكاتبين الآخرين نقلا عنه – دون إثبات على حقيقة وجودها علماً بأن الرسم أشبه بالبربط وليس له قوس يُجرّ به. وعلى أيّ حال فإن هذه الآلة اندثرت ونُسيت ولم تستمر في الحياة ؛ ولذلك فإن الآلات القوسية المستعملة منذ القرن التاسع الميلادي[3] لا يمكن أن تكون ذات صلة بتلك الآلة المندثرة. ومثل ذلك ما يذكره صلاح البهنسي (البهنسي 1990 ، ص ص 199-203) من أن الهنود عرفوا آلة "سارنده" القوسيّة نقلاً عن فتحي الصنفاوي الذي يقول : " أن معظم العلماء يؤكدون أنّ أول آلات القوس ظهرت لأول مرّة في تلك المنطقة ، لذلك فالسارندة أو السّيرندا تعتبر آلة متميزة في الحضارة الهندية ، عرفتها قبل الحضارات الأخرى "[4].

والأقرب إلى القبول أنّ ابتكار القوس لحزّ أوتار الآلات لم يكن قصيّ العهد ولربّما ظهرت بوادره في القرن الثامن أو التاسع ، لأن ذكره ورد في كتب عربية وفارسية في القرن العاشر الميلادي لأول مرّه عندما كان لآلة الرباب شهرة واعتبار ومكانه. وأشار صبحي أنور رشيد (1974 ، ص 225) أن الخليل بن أحمد الفراهيدي (المتوفي 971م) ذكر أنّ العرب كانت تغنّي أشعارها على صوت الربَاب ؛ وزمن هذه المقولة أقصى ما يذكره التاريخ عن الرباب . إذ أن جلّ المصادر التي أتت على ذكر الرباب تعود للقرن العاشر وما بعده ؛ ويذكر كورت ساكس (Curt Sachs)[5] أنّ القانون القوسي (Bowed Zither) الصيني يرجع إلى ليو هين (Lyeu Hyn) حوالي 900م ، وأنّه كان يُعزف في البلاط الصيني من أووكسترا منغوليّة ، ولا تزالُ هذه الآلة معروفة في شمال الصين تحت اسم " يا تشينغ" (Ya Cheng) أو " لا تشينغ" (La Ching) ، وكان لها عشرة أوتار تُسوى حسب السلم الخماسي. وبعد ذلك بزمن يصعب تحديدة ، ظهرت في الشرق آلة عود قوسي تحت اسم " هو تشين " (Hu Chin) أو (Ching–hu)[6] ذو الأصل التركي. وجسم هذه الآلة مصنوع من البامبو أو جوزة الهند أو الخشب بشكل سداسي بوتر أو ترين.

---

(1) The New Groves Dictionary of Music and Musicians ، انظر كلمة : (Rebana) .

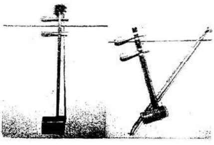
(2) الحفني ، محمود أحمد ، علم الآلات الموسيقيّة ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1987، ص 215

(3) فارمر ، هنري جورج ، الموسيقى والغناء في ألف ليلة وليلة ، ترجمة حسين نصار ، القاهرة ، 1980، ص 59.

(4) الصنفاوي ، فتحي ، الموسيقى البدائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985، ص 195.

(5) Sachs, Curt, The History of Musical Instrument, 1940, P. p .274 – 275

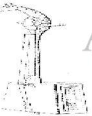
(6) Sachs. Ibid P. 280



(١) Hu-Chin Ching – Hu

ولكن فكرة القانون القوسي ذو العشرة أوتار تبقى بعيدة عن التطبيق على آلة مثل القانون الصيني المسمى تشينغ (Cheng). ولكن احتمال دخول الآلات القوسية من نوع الرباب إلى الصين زمن المغول فمقبول، لأنّ آلات كثيرة دخلت الصين في تلك المرحلة في القرن الحادي عشر إلى الثالث عشر عن طريق المغول والمسلمين. ومهما كانت حقيقة القانون القوسي فإنه يرجع إلى ما بعد القرن التاسع الميلادي، أي لنفس المرحلة التي نعتقد أن القوس ظهر بها. امّا في الهند فوجدت قديماً آلتان وهما السّاراندا أو السارينداء والسارنجي أوالسّرينغارا.

ومن غير المعروف تاريخهما[٢] وتوجد أشكالُ بدائية للربابة في كل من تركستان وقرغيزيا أيضاً[٣]



يُرجع الإيرانيون والأتراك دخول الآلات القوسيّة إلى العصور الإسلامية، ولقد أُطلق اسم كمانتشه (كمانجه) على الآلة القوسيّة في إيران، والكلمة تعني صيغة التصغير لكلمة "كمان" أي "القوس"، فكلمة "كماتنتشه" أو "كمانجه" تعني "القويس".

آلة منغوليه Morinchur

وفي الأناضول عُرفت آلة شبهية أطلق عليها اسم "إكليج" التي تعني أيضاً العزف بالقوس[٤] وهاتان الآلتان أقدم آلات قوسيّة عُرفت في إيران وتركيا (آسيا الصغرى)، واستُبدل اسم "الإكليج" التركي إلى "كمانجا" خلال القرنين الثاني والثالث عشر. ولقد أخذت الآلتان جسماً كروياً من جوزة الهند غالباً، ورقبة أسطوانيه وطويلة تخترق جوزة الهند لتُشكّل دبوساً ترتكز عليه في أسفلها.

---

(1) Tsai – Ping, Liang, Taipei Music Association, Chinese Classical musical Instruments, 1970, P. 105
(2) Musical Instruments of the World P.204
(3) Sachs, Curt P.226, also Musical Instruments of the World P.205
(4) Reinhard, Ursula Kurt, Music de Turquie, 1969, PP. 113 - 114

انتقلت الآلات القوسيّة بواسطة العرب إلى أنحاء العالم من أسيوية وأوربية وإفريقية[١]. ووصلت آلات القوس إلى أوروبا عبر طريقين: الأندلس والقسطنطينية ؛ وتبعاً لذلك أخذت في البداية اسم (Lyra) " ليرا" في شرق أوروبا وكلمة " Rebaba" رباب ومشتقّاتها في الأندلس وأوربا الغربية.

إنّ أول إثبات لآلة قوسية في أوروبا يعود للقرن العاشر ، حيث تظهر آلة قوسيّة بقامة إنسان يُحزّ عليها بقوس ، لها شكل زجاجة أسفلها مقطوع وتشبهُ تلك المستعملة في أوسيتيا المسمّاه " فندير" المشتق من " بندير" وفي جورجيا والقوقاز المسّاه باندوري أو فاندوري[٢] ولعلّ هذه الكلمة تحوّلت في أوروبا إلى " فيدل" (Fidel). وما زالت كلمة "بندير" في البلاد العربية تدل على الطّار الكبير من أنواع الدفوف الذي يستخدم في الذّكر غالباً.

كما وُجدت في أوروبا آلات الليرا التي يُعتقد أنها دخلت أوروبا عبر بيزنطة في القرن الحادي عشر تحت اسم (Lyra) " ليرا" ؛ واللّيرا كلمة يونانيّه كانت تدل على الكنّارة المحمولة الصغيرة التي ترافق الغناء وإنشاد الشعر والخطابة في الحضارة الإغريقية القديمة ؛ ويبدو أن اليونانيين في القرن الحادي عشر أسبغوا اسم " الليرا" على الآلة القوسية الوافدة. ولقد عُرف منها نوعان في العصور الوسطى " ليرا الذراع" (Lyra da Braccio) ، وليرا الفخذ (Lyra da Gamba) التي ستحوّل فيما بعد إلى آلات " الفيولا" (Viola) أو الفيدل (Fidel)، مثل فيولا الذراع (Viola da Braccio) وفيولا الفخذ (Viola da Gamba) والتي عنها تطورت عائلة الفيولين في القرن السابع عشر.

أما عن طريق الأندلس فظهرت آلة "الرباب" التي أخذت في أوروبا اشتقاقات كثير نذكر منها : Rebeck ، Rebekke ؛ وبالفرنسيّة : Rebec ، Rebecq ، Rebecquet ، Rebet ؛ وبالإيطاليّة : Rebeca ، Ribeca ؛ وبالألمانية : Rebec ؛ وبالإسبانيّة : Rabe ، Rabel ، Rebiquin ؛ وباللاتينية : Rebeca ، Rebecum [٣]

وظهرت لها في أوربا رسومات تعود للقرن الثالث عشر ؛ أما ذكر كلمة (Fidelero) فيدليرو فيرد في مسرد كلمات (Glossary) لأبوت من آينشام (Abbot of Eynsham) المتوفي عام (1020 م) ليدُل على أحد أوائل عازفي الرّباب أو الفيدل (Fidel) في إنكلترا ؛ كما ترد كلمة Rebek في قائمة مصطلحات عربيّة ولاتينيّة تعود لبداية القرن الثاني عشر. أمّا هيرونيموس المورافي (Hironmus de Moravia) فيذكر تسويتها المأخوذة عن الموريتانييّن أي الأندلسيّين .

لقد أُطلق على الآلة القوسيّة الوافدة لأوروبا أربعة ألفاظ أساسيّة مع اشتقاقاتها وهي (Rebec) أي الرباب وهي تشهد على أصلها العربي ؛ و (Lyra) ليرا التي أتت لأوروبا عن طريق بيزنطة من الأناضول أيام كان البيزنطيون على عراكٍ مع السلاجقة والأُغوز[٤] حيث كانت تسمّى عندهم " إكليج" ، ولكن البيزنطيين ذوو الثقافة

---

(١) Reinhard, Ibid ، P. 113.

(٢) Sachs, Curt, ibid. P.p. 275 -274

(٣) The New Grove's Dictionary ، 1990 (Mary Remnant بقلم)

(٤) Reinhard, ibid P. 113 .

الإغريقيّة استعاروا لها اسم الليرا (Lyra) القديمة ؛ وقد يكون الاسم التركي " إكليج" أو الفارسي "كمانجه" تسرّب مع الآلة لأوروبا حيث تحوّر في القرنين (XIII – XIV) الثالث عشر والرابع عشر إلى (Gige) "جيغ" أو غايغة " (Geige) باللغات الأوربيّة حيث ما زال الألمان يطلقون على آلة الفيولين اسم (Giege) " غايغه" . أما اللفظ الرابع فهو (Fiddel) الفيدل والذي يُحتمل أنه تحوير لكلمة " فندير" المحرّف أصلاً عن "بندير" ؛ وأصبحت كلمة فيدل تطلق على أغلب الآلات الوترية القوسيّة في العصور الوسطى ولا زالت كلمة " Viols" أو" Viel" المحوّره عن " فندير"تطلق على الآلات القوسيّة في أوربا و اللتي منها اشتقت أسماء عائلة الفيولين (Violin) التي تجمع أيضاً الفيولا (Viola) والفيولونتشيللو (Violoncello) وهو تصغير كلمة (Violon) القديمة التي كانت تدلّ على أكبر آلة من عائلة الفيولات (Viols).

ظهرت رسومات أنواع الربابات في أوروبا منذ القرن الثاني عشر[1] ؛



وفي الرسم المجاور الأول العائد لحوالي (١١٣٠) نجد رسم آلة قوسية محمولة على الكتف (مثل الفيدل) من أحد الأناجيل الإنكليزية ؛ والثانية رسم من كتاب "أغاني القديسة ماريا" (Santa Maria Cantigas de) العائد لألفونسو الحكيم (Alphonso el Sabio) حوالي عام (90–1270م) . وفيه عازفو ربابة. وهذا الكتاب يحتوي اغان فيها ذكر فاطمة وأسماء عربية أخرى.



الربابة عند العرب:

كما سبق وأشرنا ، أنّ الربابة ذُكرت في القرن العاشر أولاً ؛ فقد وردت عند الخليل بن أحمد – حسب صبحي أنو رشيد -، وفي هذا دلالة بأن الربابة كانت معروفة سابقاً ومنتشرة بين الناس بما لا يقلّ عن قرن من الزّمان ؛ ومما يؤكد ذلك أن الفارابي تناولها في كتابه " الموسيقى الكبير "[2] حيث ركّز على تسوياتها المختلفة ؛ وهو يقول فيها أنها من " الآلات التي تُستخرجُ نغمُها بقسمة الأوتار التي تُستعمل فيها ، فربما استُعمل فيها وترٌ واحدٌ ، وربّما استعمل

(1) Groves' Dictionary – Rebec

(2) الفارابي ، أبي نصر ، كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق : غطّاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربي ، القاهرة : 1967

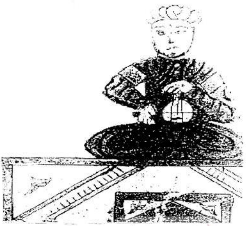
اثنان مُتساويا الغلظ ، وربّما استُعمل وتران مُتفاضِلا الغلظ ، ويُجعلُ أزيَدُهما غلظاً حالَه في هذه الآلة كحال المثنى في العود. وكثيراً ما يستعملون فيها أربعة أوتار، وفي أسفلها قائمةُ على خِلقةِ زبيبةِ الطنبور ، (جسر، سرج، غزال)، وقد جرت عادة مستعمليها على الأكثر بأن يستخرجوا نغمها في أماكن من أوتارها معلومة عندهم بالنغم التي اعتادوا سماعها فيها، من غير أن يحُدّوا تلك الأماكن بدساتين ، لكن يتحرّون عند استعمالهم لها أن يضعوا أصابعهم من أوتارها على الأمكنة التي تخرجُ منها النغم المُعتادةُ عندهم"[١].

ثم يذكر الفارابي مواقع الأصابع الأربعة (السبابة والوسطى والبنصر والخنصر) ونسبُ مواقعها على الوتر؛ ثم يتبعُ ذلك بالتسويات المختلفة لوتري الرباب ، وأنواع نغمها؛ وهذا موضوع فيه تعقيد ولا حاجة للخوض فيه هنا. ولكن دراسة شخص عظيم كالفارابي لآلة الرباب لدليل على المكانة التي حظيت بها تلك الآلة في العصر العبّاسي بالرغم منْ سيادة آلة العود؛ ولعلّ السرّ في ذلك أنها الآلة الوترية الوحيدة التي يُمكن أن يستمرّ صوتها ما دام القوس يحزّ أوتارها مقابل تلاشي أصوات الآلات الوترية الأخرى بسرعةٍ لأنها تنقرُ نقراً؛ وهكذا كان حالُ الرباب أينما حطّت في الشرق أو الغرب، في الصين أو في أوربا.

بقي ذكر الرباب في جميع عصور العرب واختلاف أقطارهم بادياً ظاهراً؛ كما عُرف منها عدّة أنواع وأشكال وأحجام ؛ فلقد ذكرها ابن سينا في شفائه (القرن الحادي عشر الميلادي) عند ذكر الآلات الوترية التي تجرّ ؛ وذكرها ابن زيله في "الكافي في الموسيقى" كما أشار إليها ابن غيبي (المتوفى 1435) تحت اسم "كيجك" المشابهة لكلمة "إكليج" التركية، وكذلك كل من القلقشندي في "صبح الأعشى"، وابن الفقيه في جغرافيته وألمح أنها كانت مستعملة في مناطق تمتدّ من مصر إلى السند، وأن الأقباط أمهرُ الجميع بالعزف عليها. ويذكر فارمر في دراساته (Studies) أن مكّة اقتبستها بواسطة الأيوبيين عن مصر[٢]. ويبدو أن الرباب ومثيلاتها من آلات القوس كالجوزة والأربنة بأنواعها لقيت عناية ورعاية خاصة في حقبة حكم المماليك والأيوبيين إذ يذكر مؤلف كتاب "كشف الهموم والكرب في شرح آلة الطرب" أن الملك الكامل محمد بن العادل أبي بكر بن أيوب (5635؛ 1238م) بالدّيار المصريّة "أنّه أُهدِيَ إليه جارية تلعب الكمنجا اسمها "نزهة القلوب" ، لم يكن في زمنها أحسنُ منها وجهاً، ولا أطيب نغمةٍ، ولا أقوى صنعه. فأراد الملك أن يمتحنُها في صناعتها ، ليرى خبرها، ويدرى صنعتها ، ويعرف أمرها.فعُرض عليه جميع من يضرب بالكمنجا من سائر الصناع، وجميع الأساتذة المسمّين في الصناعة، وهو يُحضرهم لتلك الجارية ويعرضها عليهم . (وكان الملكُ يؤمّلهم بالعطاء وحسن الإنعام وكلهم يقولُ بعد سماعها) : "أيها الملك، إنها كاملةٌ في صنعتها، لا تحتاج إلى من يُعلّمها ، ولا تطلب من يرسمها ، فما رأيت فيها عيباً يُذكر، وقد كَمُل حسنها، وأعطاها فهماً، وعلماً يُزينها" حتى أتى محمود الكندي ممّن علّمها الصناعة "فقالت: تعلمت بأرض الشرق بداية، وانتقلت إلى العراق فسكنتُ البصرة وأقمتُ مدّه سنين ، فتعلمتُ فيها أيضاً، ثمّ انتقلت إلى مصر

(١) الفارابي، المرجع السابق، ص ص٨٠٠- ٨٠١.

(٢) رشيد ، صبحي أنور، الآلات الموسيقية في العصور الإسلاميّة، وزارة الإعلام العراقية، بغداد ، 1975، ص 231.


عازف كمانجة من مخطوط كشف الهموم

فيها أنا مقيمة بها" (ويبدو أن سيّدها في البصرة الذي يُدعى ابراهيم السكري بذل الكثير كي يعلّمها إلى أن علم بها الخليفة العباسي فطلبها ووُهبت له، وهو بدوره أهداها للملك الكامل الذي كلّف محمود الكندي بزيادة صقل قدراتها في العزف)[١]. وفي الرسم المجاور المأخوذ عن كتاب كشف الهموم والذي يُبيّن أنّ هذه الآلة من نوع الجوزة ذات الأوتار الثلاثة[٢]. ويُذكر أن حدث بعد القبض على بيبرس الجاشنكير، والشروع في إحضارة إلى الأبواب الشريفة، أن تقدّم نجّاب عربي يُدعى خنافر، وضربَ ربابا قُدّام بيبرس، وقال عليه غناءً مليحاً، قبيسيّ في صورة الحال، يُبكي الحجارة، فبكى كلُّ من في المعسكر[٣] ويُذكر أنّ محمود الكندي السابق الذكر ضرب (عزف) على الكمانجا أمام الملك الكامل (134 م تقريباً) التي وضعها على ركبته، وهزّ أصابعه، وحرّك أياديه، وشرع يُغني بصوته حتى عجب القوم منه، وخُيّل للناظرين والحاضرين أن المجلس الذي هُم فيه يرقص من قوّة الطرب، فضرب ثانية، والملك والحاضرون يقولون: " هذا هو الطرب"[٤]. ولقد استمّر العصر المملوكي نحواً من ثلاثة قرون كانت الكمانجا أثناءها محبوبة مرغوبة حتى أن الشعراء ذكروها في نظمهم مثل ابن حجر الشاعر المصري الذي يقول:

ما بالُها وكم قد مرّ لي كمنجا — منها الرِّضا في سالف الأعصارِ
وقضيت معها – إذ شدّت كمجا — ما بين سالف نغمة – أوطاري[٥]

(١) أحمد، نبيل عبد العزيز، الطرب وآلاته في عصر الأيوبيين والمماليك، 1980مكتبة الأنجلو المصرية، ص 177.
(٢) Reinhard، المرجع السابق ص ١١٤
(٣) أحمد، المرجع السابق، ص ص 138– 141.
(٤) أحمد، نفس المرجع ص ٢١.
(٥) البقلي، محمد قنديل، الطرب في العصر المملوكي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ص ص 11– 12.

لقد استمرت مكانة الكمانجا حتى أيامنا هذه بالرّغم من مزاحمة الآلات القوسيّة الأوروبيّة لها ، وكما يقول قمباري أنّه مهما كان صوت الفيولين الأوربيّه مصقولاً وأنيقاً فإن ذلك لا يُعوّض عن الكمانجا في الموسيقى التقليدية الإيرانية ويدعو إلى إعادة الاعتبار لها[1] .

واليوم توجد من الآلات القوسية التقليدية في الوطن العربي عدّة أنواع وهي: رباب الشاعر ، والجوزة ، والأرنبة أو الكمنجة الرّوميّه[2] . امّا رباب الشاعر والتي أطلق عليها الاسم لأنها ترافق شعراء البادية ، والحكواتي في بعض المدن التي تقع على أطراف البوادي في بلاد الشام والعراق ومصر وأطراف شبة الجزيرة العربيّه وتتصف بجسم فيه استطالة ، ومقوسة ضلعي الإطار الطويلين جهة الداخل ، ويُشدُ جلد غزال على وجهيّ الإطار ، يدخل من الإطار العلوي رقبة خشبيّة طويلة ومستديرة داخل الجسم لتتصل بالجهة السفلية للإطار منتهية بدبّوس معدني غالباً للارتكاز ؛ في أعلى الرقبة ملوى واحداً فقط يُربَط به وتر (كان قديماً من شعر الحصان) من المعدن المجدول ويمتد ماراً على الغزال (السرج ، الزبيبة) المستند على جلد السطح الأماميّ لجسم الربابة ويمتدّ لُيربط بالدّبوس السفلي. يبقى الوتر بعيدا نسبياً عن الزند أو الرقبة ، ونلاحظ أن الوتر يُشدّ إلى الرقبة برباط جلديّ أعلاه ، يحدّد طول الوتر المهتز وقوّة شدّه ، نلاحظ أن أصابع العازف لا تضغط الوتر على الزّند ، بل الوتر يبقى بعيداً عنه ، فكأن العازف يعزف فقط " فلاجوليه" (Flageolot). وبعض أنواع ربابة الشاعر يأخذ شكلاً معيناً زاويتاه الحادّتان علوية وسفلية.



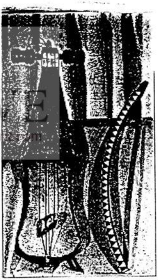
الجوزة

أما الجوزة ، التي أخذت اسمها من جوز الهند ، وهي أيضاً ذات رقبة طويلة (زند) اسطوانية عامّةً وجسمها من جوزة هند مقطوعة من جهتيها ، ويُشدّ جلد غزال على الفتحة الأمامية التي تكون أوسع من الفتحة الخلفية المفتوحة. وكما هو الحال في ربابة الشاعر فإن الزند يخترق جسم الجوزة وينتهي بدبّوس ارتكاز من الجهة السفليّة ، ويخدم الزند في داخل الجسم كعمود انتقال الاهتزاز في الآلات الوترية الأُخرى . يختلف عدد أوتار الجوزة ، من وتر واحد لأربعة أوتار ومنها أحجام يتناسب مع عدد أوتارها التي تكون أيضاً بعيدة عن الزند فلا يمكن عنقها عند العزف لتلتصق بالرقبة ولها تسويات مختلفة حسب ما ذكر الفارابي.

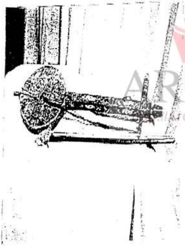
([1]) Caron ،Nelly ،1966, P174 – 176
([2]) Reinhar, P 114.

وهذا النوع من الآلات هو الأكثر شهرة واستخداماً في شرق آسيا وجنوب شرقها وأواسطها مهما اختلفت تسمياتها وأشكال أجسامها التي نعرف منها الكروي (كالجوزه) والأسطواني من البامبو، والسداسي من الخشب. لقد كانت الجوزة واسعة الانتشار في العراق[1] وبلاد الشام ومصر بالإضافة إلى كل من إيران وتركيا؛ ومنها في مصر نوعان: الكمنجة العجوز أو الرّومي (القديم) ولها وتران يُسوّيان بالرّابعة (دوكاه — نوى) أي (ري — صول). وهناك أيضاً الكمنجة الفرخ (الصغيرة)، وهي شبيهة بالعجوز ولكن تسويتها بالخامسة[2].

أما الأرنبة أو الربابة المغربية فأكثر شيوعاً في بلاد المغرب العربي؛ وتشبه في بُنيتها شكل "الليرا" الأوروبية من أنواع القوسيات ذات الجسم الإجاصي والرقبة العريضة ويذكر عبد الجليل بن عبد العزيز أن لها نوعان: السوسي ذو الجسم المستدير، والربابة (الأرنبة) الموصوفة أعلاه.



رباب مغربية



رباب سوسي

(1) لقد مثلت الجوزة إلى جانب الناي والسطور والعود والدف أحد آلات الجالغي البغدادي الذي كان يرافق المقام العراقي، وقد اشتهر عازف الربابة شعوبي إبراهيم خليل في السبعينيات من القرن العشرين.

(2) الجمّال، سمير يحى، تاريخ الموسيقى المصرية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1999، ص 209.

وفي المغرب العربي تغرز الملاوي في علبة أوتادٍ ثم تمتد مارّة فوق صدر الأرنبة المسطح المكوّن من ثلاثة أجزاء عادة خشبي وجلدي في الوسط ونحاسيّ مزيّن بأشكال شرقيّة جميلة.وللأرنبة ثلاثة أوتار، وتعزف عموديّه على ساق العازف. ولقد درج المغاربة على ذلك، حين استبدلها بعضهم بالفيولين حيث أصرّوا على طريقة العزف نفسها عموديّة على الفخذ محرّكين القوس والآلة معاً بطريقة مثيرة للناظرين والسامعين معاً.

إن احتمال انتقال لأرنبة من أوربا للمغرب واردٌ جداً، إذ أن هذا النوع من القوسيّات لم يُعرف في شرق البلاد العربيّة، حيث عرفت ربابة الشاعر والجوزة فقط، ولعلّ عرب الأندلس تبنّوها ونقلوها معهم عندما أجبروا على النزوح إلى بلاد المغرب العربي في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي واحتلال الإسبان لملكة غرناطة آخر معقل للمسلمين هناك.

الخلاصة

إن مسيرة الربابة منذ نشأتها مازال الغموض يكتنفها، والتي يُرجّح الباحثان ظهورها في منطقة إيران والأناضول والعراق في القرن الثامن أو التاسع الميلادي، حيث ظهرت أولى الإشارات إلى وجودها وانتقلت بعدُ لأنحاء العالم حيث تعدّدت أشكالها وأحجامها وعدد أوتارها، ومنها تطورت الآلات القوسية الحديثة في أوربا إلى أن أخذت شكلها الحديث في إيطاليا على يد صانعي الآلات المهرة متن أمثال أماتي وجارنيري وستراديفاري وبيرغونزي (Amati, Stradivari, Guarneri, Bergonzi) في مدينة كريمونا (Cremona) في حوالي القرن السابع عشر[1]؛ وبذلك ظهرت الفيولين والفيولا والفيولونتشيللو والكونترباص التي حلت محلّ الآلات القوسية الأقدم والتي ما تزال تستخدم أحياناً لأداء الموسيقى الأوربية القديمة ومن هذه الآلات تستعمل "الفيولا داغامبا" "وفيولا داموره" (Viola: da Gamba, d'Amore) أي فيولا الفخذ وفيولا الحبّ أكثر من غيرها. وننوّه بأن فيولا الحب ذات السبعة أوتار تستخدم في الموسيقى التركيّة أيضاً وقد سمعت عازفاً يرافق فرقة غناء تركي يعزفها في حفلٍ أقامته فرقة الإذاعة التركية في عمّان حوالي عام 1976.

([1]) Das Kleine Buch der Musikins Trumente ، Humboldt Taschenbucher ، Muchen ، 1957 C P.30

المصادر والمراجع

أولاً ـ العربية

١- أحمد، نبيل عبد العزيز، الطرب وآلاته في عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980

٢- البقلي، محمد قنديل، الطرب في العصر المملوكي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

٣- الجمال، سمير يحى، تاريخ الموسيقى المصرية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1999.

٤- الحفني، محمود أحمد، علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية للكتاب 1987

٥- رشيد، صبحي أنور، الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1975.

٦- الصنفاوي، فتحي، الموسيقى البدائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.

٧- الفارابي، أبي نصر، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967

٨- فارمر، هنري جورج، الموسيقى والغناء في ألف ليلة وليلة، ترجمة حسين نصار، القاهرة، 1980.

ثانياً – الأجنبية

1- Das Kleine Buch der Musikins Trumente, Humboldt Taschenbucher, Muenchen, 1957.
2- Musical Instruments of the World, **Encyclopedia**, Sterling Publishing, U.S.A. 2001
3- Sachs, Curt, the History of Musical Instrument Dover Pub. U.S.A 1940.
The New Groves Dictionary of Music and Musicians, 1990
5- Tsai – Ping, Liang, Taipei Music Association, Chinese Classical musical Instruments, 1970.
6- Reinhard, Kurt, Musique de Turquie (in French, with Ursula Reinhard), Buchet/Chastel (Paris), 1969.

❑❑

صـورة المـرأة في المجتمـع الحـيريِّ

□ صفية جابر جنيدي*

تهدف هذه الدِّراسة إلى التَّعرُّف على مكانة المرأة في المجتمع الحيريِّ من خلال الشِّعر الجاهليِّ الذي قيل في تلك المرحلة. من هنا كانت الأسئلة التَّالية: ما مكانة المرأة في المجتمع الحيريِّ في العصر الجاهلي؟ وكيف صوَّرها الشُّعَراء في ذلك العصر؟ ثمَّ ما دورُ المرأة في المجتمع الحيري سواءً في السِّلم أم الحرب؟

لم يكن العرب في العصر الجاهليِّ يعيشون في عزلةٍ عن العالم، مُجافين للحضارات المجاورة لهم، بل كانت لهم علاقاتهم المختلفة والكثيرة بالقبائل والأمم الأخرى فكانوا يُؤثِّرون بهم ويتأثَّرون، كما كان لهم دورهم البارز في الصِّراع السِّياسيِّ الدَّائرِ بين الأمم والدُّول القويَّة الحاكمة آنذاك بقدرِ اتِّصالهم بها، وهذا الاتِّصال أدَّى بدوره إلى تلاقح الثَّقافات والتَّواصل في الأفكار والآراء، على الرَّغم من اختلاف طبيعة هذه المجتمعات عن طبيعة المجتمع العربيِّ وتقاليده. ولا يمكن لأيِّ إنسانٍ أن ينفي مسألة تأثُّر أهل الحواضر بشكلٍ عامٍّ بأخلاق من جاورهم من أممٍ وأقوام. فقد " تأثَّر أهل الحواضر من عرب العراق بأخلاق النَّبط وغيرهم من أهل العراق حتَّى بان ذلك على لسانهم، وعلى طراز معاشهم"[١]. ومن ثَمَّ فإنَّ الكثير من قيم مجتمعهم قد بدأت تتغيَّر

---

* معيدة في كليَّة الآداب الثانية: بالسويداء.

[١] المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، دار السَّاقي، الطبعة الرَّابعة، (١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م): ٨/ ٢١٩.

وفقاً لذلك، وقد أثَّر هذا التغيير في معظم جوانب المجتمع وكذلك أفراده، فكان ممن تأثّر بهذا التَّغيُّر المرأة على اعتبارها جزءاً مهمّاً وأساسيّاً في تركيبة أيّ مجتمع إنسانيّ، من هنا كان لها صورتها الجديدة ربّما، والتي ارتسمت ملامحها من خلال شعر تلك المرحلة، فما هي هذه الصورة؟ وكيف تجلّت في الشِّعر العربي في تلك الحقبة الزّمنيّة؟

لمعرفة ملامح هذه الصورة سيتمّ تقسيم الدِّراسة إلى جزأين أساسيين استناداً للمعلومات المتوافرة عن هذه المرحلة هما صورة المرأة في المجتمع الحيريّ حالة السِّلم وصورة المرأة في المجتمع الحيريّ حالة الحرب؛ لما لذلك من أهميّةٍ في الإحاطة بدورها من جوانب عدّة، وبيان أهميّة هذا الدور في حياة المجتمع.

أولاً: صورة المرأة في المجتمع الحيري وقت السِّلم:

تتضمّن هذه الصُّورة مجموعة من الملامح التي تجتمع معاً لتشكّل صورةً متكاملة للمرأة في ذاك المجتمع، وفي سياق ذلك يمكن تقسيم المرأة وفقاً للمعايير الاجتماعيّة للمجتمع الجاهليّ إلى **المرأة الحُرة**: وهذه المرأة كان لها مكانة عظيمة عند العرب قبل الإسلام، وكانت منهنّ من تختار زوجها حتى قبل الإسلام. ومنهنّ من كانت تتدخل في أن تُجير إنساناً مطْروداً أو مظلوماً أو ما إلى ذلك... وإلى جواره هناك **مجتمع الجَواري** أو **مجتمع الإماء والقيان** اللواتي شكّلن عنصراً مهمّاً احتلّ مساحةً لا بأس بها في لوحة المجتمع الحيري عامّةً، وصورة المرأة فيه على وجه التحديد.

لقد قلّت الأخبار التي تحدّثت عن المرأة العاديّة في مجتمع الحيرة مقابل الأخبار الكثيرة التي ذكرت المرأة ذات الشَّرف والرِّفعة والمكانة من نساء الحيرة ممن كنّ في بلاط ملوكها أو في أُسَرِ أشرافها. وعلى هذا ووفقاً لطبيعة مجتمع الحيرة - وما اعتراه من مظاهر التّرف والغنى التي أدّت إلى انتشار اللهو بكثرة - سيكون التقسيم على أساس امرأة حرّة وأخرى عابثة(بدلاً من الإماء والجواري) تشمل القيان والمغنّيات في الحانات؛ لانتشار الغناء وذيوعه في هذا المجتمع، وستكون البداية مع صورة المرأة الحرّة.

صورة المرأة لحرّة في مجتمع الحيرة:

إنّ المتتبع لتاريخ مملكة الحيرة، لابدّ أن يُلاحظ كثرة ارتباط أسماء النِّساء بأسماء ملوك الحيرة، فيسمع مثلاً: النُعمان ابن الشقيقة، المنذر ابن ماء السَّماء، عمرو بن هند، عمرو بن مامة أو أُمامة، وغيرهم.

فمن هنّ هؤلاء النِّساء (النسوة)؟ ولماذا ارتبطت أسماؤهنّ بأسماء الملوك؟ ومن ثمّ ما دلالات هذا الارتباط؟

بالعودة إلى الكتب والمصادر والرِّوايات التّاريخيّة أكّدت جميعها أن هؤلاء النِّسوة هنّ أُمّهاتهم، وقد نُسِبوا لهنّ وهنا لابأس من الاستعانة بكتب الأنساب لتأكيد ذلك والمساعدة في فهم هذا الارتباط. وبالعودة إلى كتب الأنساب يمكن القول:

• النُّعمان: هو ابن الشقيقة وهي بنت أبي ربيعة بن ذهل بن شيبان.[١]
• وأمَّا المنذر بن ماء السَّماء: فإنَّ أمَّه كانت تسمَّى ماوية، وقد لقِّبت بماء السَّماء وهي بنت عوف بن جشم. وأخوه لأمِّه جابر بن أبي حوط الحظائر النمريّ[٢]، وهي من ولد النمر بن قاسط.[٣]
• عمرو بن هند: هو ابن هند بنت الحارث بن عمرو المقصور بن حجر آكل المرار الكندي.[٤]

مما سبق يمكن القول:

لقد أكدت كتب الأنساب ما جاءت به كتب التَّاريخ حول أنَّ هؤلاء النِّساء هنَّ أمهاتٌ للملوك. ومن ثمَّ فإنَّ ما يجمعهنَّ هو الأمومة فكلٌّ منهنَّ هي أمُّ ملكٍ ارتبط اسمه باسمها وليس كما هي العادة التي تقتضي بارتباط اسم الرَّجل باسم أبيه.

وللإخباريين في تفسير هذه الظَّاهرة آراءٌ ومذاهب، فأكثرهم يرى: أنَّهم - أي الملوك - اشتهروا بأمَّهاتهم لما لهنَّ من مكانةٍ عالية، وأصلٍ عريق، ونسبٍ "جعل لهنَّ صيتًا بعيدًا طغى على اسم الرجال، فنسب أبناؤهنَّ إليهنَّ لهذا السَّبب تمييزًا عن بقيَّة الأبناء الذين قد يكونون للرَّجل من زوجةٍ أخرى".[٥]

وقد ذكر الشُّعراء في قصائدهم التي ساقوها إلى ملوك الحيرة نسب هؤلاء الملوك إلى أمَّهاتهم في سياق مدحهم - في الغالب الأعمّ - وذلك دليلٌ على علوِّ مكانة المرأة عندهم، وقد اتَّبع هذا السبيل الشَّاعر عمرو ابن قميئة في اعتذاريَّته للملك الحيريّ عندما نعته بخير الملوك بعد أن كنَّاه بابن الشَّقيقة، يقول[٦]:

إلى ابـــنِ الـــشَّقِيْقَةِ خَيْـــرِ المُلُـــوكِ أَوْفَـــاهُمُ[٧] عِنْـــدَ عَقْـــدٍ حِبَـــالا

فلو كان ذلك من باب الذَّم لكان القول في معرض الهجاء وليس في معرض الاعتذار الذي يحتاج فيه الشَّاعر إلى كسب ودِّ الملك واستمالة قلبه بشتَّى الطرق.

من هنا فقد كان للنِّساء خاصَّةً نساء الأشراف في الحيرة مكانتهنَّ وليس أدلَّ على علو مكانتها من أنَّ بعض ملوك الحيرة قد فقد حياته - كما حدث مع النُّعمان بن المنذر وعمرو بن هند - أو ملكه - كما حدث مع جذيمة الأبرش - بسبب إحدى نسائه وسيأتي تفصيل ذلك.

---

(١) الأنساب، عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي السُّمعاني(ت: ٥٦٢هـ)، تقديم وتعليق: عبد الله عمر البارودي، دار جنان للطباعة والنَّشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م: ٢/١٥٧.
(٢) المصدر السابق نفسه: ٤/٢٩٥.
(٣) أنساب الأشراف، البلاذري، تحقيق وفهرسة: محمود الفردوس العظم، دار اليقظة العربيَّة، دمشق، ٢٠٠٠م: ١١/٥٣.
(٤) المصدر السابق نفسه: ١١/٥٢.
(٥) المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٨/٢٤٦.
(٦) ديوان عمرو بن قميئة، عُني بتحقيقه وشرحه: د. خليل إبراهيم العطيَّة، الطَّبعة الثَّانية، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م: ٦٩.
(٧) هكذا جاءت في الديوان، وفي كتاب شعراء النصرانيَّة جاءت: وأوفاهم.

وقد كانت المرأة تأخذ نصيباً من الاهتمام والرِّعاية تمثَّل بجانبٍ آخر هو الرَّفاهية والعيش الرَّغيد. فهذه حرقة بنت النُّعمان كانت "إذا خرجت إلى بيعتها، يُفرَشُ لها طريقها بالحرير والدِّيباج مُغشَّى بالخزر والوشي، ثم تقبل في جواريها حتى تصل إلى بيعتها وترجع إلى منزلها. فلمَّا هلك النعمان لفَّها الزَّمان فأنزلها من الرِّفعة إلى الذِّلة."[١]

وهي تذكر بكثيرٍ من الأسى واللَّوعة الحال الذي أمست عليه بعد أن كان لها كلُّ هذا العزِّ والنَّعيم، تقول[٢]:

بَيْنَا نَسُوسُ النَّاسَ وَالأمرُ أمرُنَا إذا نَحْنُ فِيهِمْ سُوقَةٌ نَتَنَصَّفُ
فَأُفٍّ لِدُنْيا لاَ يَدُومُ نَعِيمُهَا تَقَلَّبُ تَارَاتٍ بِنَا وتَصَرَّفُ

وقد أغدق ملوك الحيرة على نسائهم الهبات والنِّعم فظهرت تلك النِّعم من خلال ملابسهنَّ وزينتهنَّ التي تبارى الشُّعراء العرب في وصفها فها هو النَّابغة الذُّبياني في إحدى قصائده يذكر كيف كانت نساء وبنات الملوك يتزيَّن بالياقوت والزبرجد وغيرها من المجوهرات والأحجار الكريمة، يقول[٣]:

بالدُّرِّ والياقوتِ زُيِّنَ نَحْرُهَا ومُفَصَّلٍ مِنْ لُؤلُؤٍ وَزَبَرْجَدِ

وقد كان للحرير نصيبه من لباسهنَّ وهذا يدلُّ على التَّرف والغنى والنَّعيم الذي عاشت به نساء الملوك وبناتهم، وقد ذكره المنخَّل اليشكري عندما وصف إحدى نساء بلاط مملكة الحيرة بقوله[٤]:

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الفَتَاةِ الخِدْرَ فِي اليَومِ المَطِيْرِ
الكَاعِبِ الحَسْنَاءِ تَرْ فُلُ فِي الدِّمَقْسِ وَفِي الحَرِيْرِ

وقد جعله عدي بن زيد من أهمِّ أنواع الأقمشة المستخدمة في صنع لباس المرأة في مجتمع الحيرة ؛ ليُظهر بذلك رفاهية وترف هذا المجتمع، يقول[٥]:

---

(١) مروج الذَّهب ومعادن الجوهر، تصنيف أبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، تحقيق وتعليق: الشيخ قاسم الشماعي الرفاعي، دار القلم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ-١٩٨٩م: ٢/٢٧.

(٢) ديوان الحماسة، أبو تمَّام، صنعه الشيخ الإمام أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني(٤٢١هـ)، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ-١٩٩١م: ٢/١٢٠٣.

(٣) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر-القاهرة، بدون تاريخ: ٢٤٧.

(٤) الأصمعيَّات، اختيار: أبي سعيد عبد الملك بن قريب(٢١٦هـ)، تحقيق وشرح د. محمَّد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٥م: ٧٠.

(٥) ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه: محمَّد جبَّار المعيبد، دار الجمهوريَّة للطِّباعة والنَّشر والتوزيع، بغداد، ١٣٨٥هـ-١٩٦٥م: ٨٤.

إنَّ شُغلَ الصَّابِيَاتِ[١] مِنَ الأسْـ ـتَارِ طَرفٌ يُصْبِي وَفِيهِ فُتُورُ
زَانَهُنَّ الشُّفُوفُ يَنْهَرْنَ بالصُّـ ـبحِ وَعَيْشٌ مُفَانِقٌ[٢] وَحَرِيرُ

وينبري الشاعر عدي بن زيد لوصف ما يحيط بهنّ أيضاً من مظاهر الترف فيصف السّتائر والخدم الذين يحيطون بهنّ، يقول[٣]:

وَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الحَسْنَاءِ كِلَّتَهَا[٤] بَعْدَ الهُدُوءِ تُضِيءُ كَالصَّنَمِ
يَنْصُفُهَا نُسْتُقٌ[٥] تَكَادُ تُكْرِمُهُمْ عَنِ النَّصَافَةِ كَالغِزْلانِ فِي السَّلَمِ

كذلك يصف النساء في الحيرة وقد استخدمت الخلاخيل والأساور والعطور لزينتها وإضفاء المزيد من مظاهر الأبهة والجمال عليها، يقول[٦]:

عَنْ مُبْرِقَاتٍ بالبُرِينَ وَتَبْدُو بالأكُفِّ اللَّامِعَاتِ سُوُرْ
بِيضٍ عَلَيهِنَّ الدِّمَقْسُ وبالأعْنَاقِ مِنْ تَحْتِ الأكُفَّةِ دُرْ
يَأرَجِ مِنْ أرْدَانِهِنَّ مَعَ المِسْكِ الزَّكِيِّ زَنبَقٌ وَقُطُرْ

البرين جمع البُرَة وهي الخلخال، سور: جمع سوار، والقطر: العود الذي يتبخّر به.

ويتّسع الوصف عند النابغة الذبياني في وصفه للمتجرّدة زوج النعمان فيقدّم لنا وصفاً دقيقاً للباس المرأة وزينتها وحليها في ذلك العصر وذلك المجتمع على وجه الخصوص من خلال وصفه للمتجرّدة، يقول[٧]:

قامتْ تراءى بينَ سجفيْ كلةٍ كالشَّمسِ يومَ طُلُوعِها بالأسعُدِ
أخذ العذارى عِقدَها، فنَظَمْنَهُ مِن لُؤلؤٍ مُتتابعٍ، مُتَسَرِّدِ
تَجْلُو بقادِمَتَي حَمامةِ أيْكَةٍ بَرَداً أُسِفَّ لِثاتُه بالإثْمِدِ

---

(١) الصَّبْوَة: جهلة الفتوة واللهو من الغزل، ومنه التصابي والصِّبا. والجواري يُصابين في الستر: أي يطلعن(تاج العروس٦/٢٠٥)
(٢) الفنق: النعمة في العيش، وعيشٌ مفانق: عيشٌ منعم.
(٣) ديوان عدي بن زيد: ١٧٠.
(٤) الكلل وهي مفرد كلّة السترِ الرَّقيق والكلّة التي توضع فوق الفراش ينام تحتها من الذُّباب(تاج العروس٨/١٠٢).
(٥) النستق: الخدم، وهو معرب.
(٦) ديوان عدي بن زيد: ١٢٧.
(٧) ديوان النّابغة الذبياني، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر- القاهرة، بدون تاريخ: ٩٤ وما بعد.

كـــالأُقْحُوَان غَـــدَاةَ غـــبِّ سمائِـــه جَفَّـــت أعاليـــه وأسْـــفَلُه نَـــدي
والـــنَّظْمُ فِـــي ســـلكٍ يـــزينُ نحرهـــا ذهـــبٌ توقَّـــدُ، كالـــشِّهابِ المُوقَـــدِ

وقد كانوا يعنون بنسائهم ويخشون عليهن لذا فإنَّ النِّساء كانت تحجب وتمنع في الخدور. ويصف الأعشى ذلك مشيراً إلى أنَّ المرأة كانت تعيش في رفاهيَّةٍ كبيرة فهي لم تركب جملاً قط ولم تَسِر في الصحراء يقول[١]:

لَـمْ تَمْـشِ مِـيْلاً ولم تركـب علـى جمـلٍ ولا تـــرى الـــشَّمسَ إلَّـــا دونهـــا الكلـــل

فالمرأة النبيلة لا تخرج من خدرها ولا تمشي وحدها، والستائر تحجبها دائماً عن ضوء الشمس الذي يؤرِّقها ويُظهرها للعيان.

وعن علوِّ مكانة المرأة في هذا المجتمع نجد أمثلةً أخرى غير النَّسب للأمِّ. هذه الأم بمكانتها وجلالها الذي لا يحقُّ لأحدٍ النَّيل منه مهما يكن، إذ تذكر الأخبار أيضاً حادثة مقتل ملكٍ عظيمٍ من ملوك الحيرة بفيضٍ من الشُّعور بالعظمة والاحترام للمرأة الأم التي تمثِّل في معظم الأحيان الكرامة لدى العربي فحين خطر في بال عمرو بن هند ملك الحيرة أن يكسر أَنَفَةَ تغلب بإذلال سيدها وهو عمرو بن كلثوم حاول إذلال أمِّ عمرو بن كلثوم فما ناله من ذلك إلا الويل والثُّبور. وتفاصيل ذلك أنَّ عمرو بن هند دعا عمرو بن كلثوم وأمه ليلى بنت المهلهل وهي من هي في قومها، وأغرى هنداً أمَّه أن تستخدمها في قضاء أمرٍ ما، فصاحت ليلى، فاستشاط ابنها غضباً، وما كان منه إلا أنْ قتل الملك عمرو بن هند بسيفه وفي مجلسه. وقد رسَّخ الشِّعر هذه الحادثة وتناقلها الشُّعراء في ذلك العصر لتكون شاهداً على ارتباط كرامة الرَّجل بكرامة المرأة في هذا المجتمع، يقول عمرو بن كلثوم في هذا الموقف[٢]:

بِـــأيِّ مَـــشِيْئَةٍ عَمْـــرو بْـــن هِنْـــدٍ تُطِيْـــعُ بِنَـــا الوشَـــاةَ وتَزْدَرِيْنَـــا
تُهَـــدِّدُنا وتُوعِـــدُنا رُوَيْـــداً مَتَـــى كُنَّـــا لأُمِّـــكَ مَقْتَوِيْنَـــا[٣]

وهذا الشَّاعر أفنون التَّغلبي[٤] يفخر بما قام به عمرو بن كلثوم من قتل الملك عمرو بن هند، فما قام به هذا الملك من محاولةٍ لإذلال عمرو بن كلثوم وأمِّه، لم يكن عملاً موفَّقاً وهو يستحقُّ ما حصل له، فهذا جزاء من

---

[١] ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح وتعليق: د.محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، المطبعة النموذجيَّة، بلا رقم طبعة أو تاريخ: ٥٧. الأغاني: ١٧٨/٩.

[٢] ديوان عمرو بن كلثوم، جمع وتحقيق: د. علي أبو زيد، دار سعد الدِّين، دمشق، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م: ٨٩، ١٠١.

[٣] المقتوون: الخدم

[٤] هو صريم بن معشر بن ذهل بن تيم بن عمرو بن مالك بن عمرو بن مالك بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب، وأفنون: لقبه.

يحاول المساس بالكرامة العربيَّة، يقول[١]:

لَعَمْرُكَ مَا عَمْرُو بنُ هِنْدٍ وَقَدْ دَعَا ... لِتَخْدِمَ لَيْلَى أُمَّهُ بِمُوَفَّقِ

فَقَامَ ابنُ كُلْثُومٍ إلى السَّيْفِ مُصْلَتاً ... فَأَمْسَكَ مِنْ نُدْمَائِهِ بِالمُخَنَّقِ

وَجَلَّلَهُ عَمْرُو عَلَى الرَّأْسِ ضَرْبَةً ... بِذِي شُطَبٍ صَافِي الحَدِيدَةِ رَوْنَقِ

كما كنَّ يتمتَّعنَ بحريَّةٍ دينيَّةٍ مميَّزة في مجتمع الحيرة فكانت الأديرة التي تسمَّت بأسمائهنَّ المثالَ الأصدق على ذلك، وقد كثر ذكر هذه الأديرة في شعر تلك المرحلة، ومن أمثلة ذلك قول معن بن زائدة يذكر هذا الدَّير وقد كان منزله قريباً منه[٢]:

ألا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً ... لَدَى دَيْرِ هِنْدٍ وَالحَبِيبُ قَرِيبُ

ومن هذه الأديرة أيضاً دير هند الكبرى أم الملك عمرو بن هند أو ما يسمَّى بـ" دير هِنْدٍ الأقدم": هو دير بنته هند الكبرى، أم عمرو بن هند، في صدر هيكله مكتوب: "بنت هذه البيعة هند ابنة الحارث بن عمرو ابن حجر، الملكة بنت الأملاك، وأم الملك عمرو بن المنذر، أمة المسيح، وأم عبده، وفي زمن ملك الأملاك، خسرو أنوشروان وفي زمن افرايم الأسقف. فالإله الذي بنت له هذا البيت يغفر خطيئتها، ويترحَّم عليها وعلى ولدها، ويقبل بهما ويقومهما إلى إقامة الحقِّ، ويكون الإله معها ومع ولدها الدَّهر الدَّاهر"[٣].

من هذه الكلمات يلاحظ أنَّ هنداً هي من قامت ببناء هذا الدَّير أو أسهمت بشكلٍ من الأشكال في إقامة هذا الدَّير إمَّا ماديَّاً أو أنَّها دعمت بناءه معنوياً بالموافقة والرعاية، وهذا شكلٌ من أشكال الحريَّة التي كانت تتمتَّع بها نساء الملوك والأشراف في هذا المجتمع.

وعلى هذا يمكن القول: إنَّ المرأة في مجتمع الحيرة أسهمت في انتشار النَّصرانيَّة في الحيرة ـ على الرَّغم من أنَّ معظم ملوك الحيرة كانوا من الوثنيين ـ نتيجةً لما تمتَّعت به من حريَّةٍ وثقافةٍ دينيَّة. وأسهمت أيضاً بطريقةٍ غير مباشرة في نشر الثقافة ذلك أنَّ الأديرة والكنائس آنذاك كانت منابر ترفع لواء العلم والثَّقافة. وهذه النقطة بالذَّات تمثِّل دليلاً قاطعاً على الدَّور الكبير الذي قامت به المرأة العربيَّة في إحداث التغيير في المجتمعات ومجتمع الحيرة على وجه التحديد.

[١] الشِّعر والشُّعراء، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق وشرح: أحمد محمَّد شاكر، دار المعارف مصر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٧٧هـ ـ ١٩٥٨م: ٤١٩.

[٢] الروض المعطار في خبر الأقطار، محمد بن عبد المنعم الحِميري، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، طبع على مطابع دار السراج، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م: ٢٥٠.

[٣] معجم البلدان، للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي(٦٢٦هـ)، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، بدون تاريخ: ٦١٢/٢.

لقد كان لنساء الملوك في مجتمع الحيرة مكانتهنَّ الخاصَّة التي ارتبطت في عظمتها بالمُلك، فكانت تترك بعض الواجبات الأسريَّة تجاه أبنائها وتوكل بها من يستطيع أداءها لتتفرَّغ لأمور الملك والسيادة أو لتريح نفسها من هذا العناء أو بسبب الحالة النفسية للملوك الذين يرون أنَّ القصور لن تقدِّم لأولادهم القوة والشجاعة والصبر الذي تعلمهم إيَّاه الصحراء من هنا كانوا يرسلون أبناءهم إلى البوادي. وهذا الرأي المرجَّح. فلم تكن نساء الملوك تهتم بمستلزمات أطفالها من إرضاع وما شابه، إذ تذكر الأخبار التَّاريخيَّة أنَّ أولاد الملوك المناذرة من عادتهم إرضاع أولادهم في القبائل، كما حدث مع شُرحبيل بن المنذر بن ماء السَّماء الذي قتل حيث كان مسترضعاً عند سلمى[١].

وكذلك فإنَّ عادة التبنِّي كانت موجودة عند ملوك الحيرة، "فقد كان الأسود بن المنذر قد تبنى سنان بن أبي حارثة المري ابنه شرحبيل، فكانت سلمى بنت كثير بن ربيعة من بني غنم بن دودان امرأة سنان ابن أبي حارثة المُرّي ترضعه."[٢]

ولكن بعد كل هذا التكريم والحفاوة بنساء الملوك والأشراف في الحيرة يُلاحظ أنَّه عندما تُذكَر المرأة في العصر الجاهليِّ تتبادَرُ مباشرةً إلى الأذهان صورة الوأد، فكيف ظهرت هذه الصُّورة؟ وما هي أسبابها؟ وما علاقتها بالمجتمع العربي والمجتمع الحيري منه على وجه الخصوص؟

يعتبر الوأد سلوكاً جاهليَّاً سلبيَّاً تجاه المرأة عامَّة، ويرى بعض الإخباريين أنَّ أوَّل قصَّةٍ للوأد ظهرت في التَّاريخ ترجع إلى أيَّام ملك الحيرة النُّعمان بن المنذر، وكان سببها أنَّ تميم منعت النعمان بن المنذر الإتاوة، فوجَّه إليهم أخاه الريان بن المنذر، فغزاهم وكل من معه من بكر بن وائل، واستاق النعم وسبى الذراري، فوفدت إليه بنو تميم، فأتابهم، وسألوه النِّساء، فقال النُّعمان: كل امرأةٍ اختارت أباها تُركت عليه، فكلهنَّ اخترن آباءهنَّ إلا ابنة قيس بن عاصم فإنَّها اختارت صاحبها عمرو بن المشمرج، فنذر قيسٌ ألا يولد له ابنةٌ قط إلا قتلها، ومن ثمَّ فقد احتجَّ بهذا كلُّ من وأد وزعم أنَّه أنفةٌ وحميةٌ[٣]. لكن ما دفعنا إلى هذه الرواية ما ظهر من تأييدٍ ودعمٍ لهذه الرواية من خلال الأخبار التَّاريخيَّة فقد ذكر بعض أهل الأخبار أن الوأد كان في تميم، ومنهم انتقل إلى غيرهم. وقيل: إنَّه كان في تميم، وقيس، وأسد، وهذيل، وبكر بن وائل، وهم من مضر[٤].

---

[١] انظر الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية: ١١/١١٣.
[٢] الأغاني: ٣/٢١٤.
[٣] التذكرة الحمدونيَّة، تصنيف: ابن حمدون محمَّد بن الحسن محمَّد بن علي، تحقيق: إحسان عبَّاس وبكر عبَّاس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م: ٢/٣٩٠.
[٤] الكامل في التَّاريخ، للعلَّامة: أبي الحسن علي بن أبي الكرم محمَّد بن محمَّد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني المعروف بابن الأثير الجزري الملقَّب بعز الدين(٦٣٠هـ)، تحقيق: أبي الفداء عبد الله القاضي، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى(١٤٠٧هـ-١٩٨٧م): ١/٢٨٨.

أمَّا عن موضوع الزَّواج فلم تصل أخبارٌ مفصَّلة عن زواج لبنات ملوك الحيرة سوى ما ذكر عن زواج عدي بن زيد من هند وكذلك شقيقة بنت النُّعمان بن المنذر، ورقاش أخت جذيمة الأبرش.[١]

وقد كان العرب لا يزوِّجون بناتهنَّ إلا للعرب الأحرار فالحرُّ لا يتزوَّج إلا بحرٍّ. وكذلك فقد درج ذلك في بلاط ملوك الحيرة على اعتبار أنَّهم من العرب فتذكر الأخبار التاريخيَّة قصَّة طلب كسرى من النُّعمان بن المنذر أن يزوِّجه إحدى قريباته وأن يرسل إليه ابنته هند وأخته سعدى وابنة عمِّه لباب فرفض النُّعمان ذلك مما أثار غضب الملك فأمر كسرى بالنُّعمان أن يلقى بين أرجل الفيلة، ففُعل به ذلك فداسته الفيلة وقتلته، وهيج ذلك حرب ذي قار.[٢] فالإباء العربيُّ الذي تمتَّع به ملوك الحيرة منعهم من الخضوع لسلطان الفرس في تزويج بناتهم ونسائهم، وإن دفعوا حياتهم ثمناً لذلك.

وكانت للنُّعمان جملة نساء، منهن: زينب بنت أوس بن حارثة، وفرعة بنت سعد بن حارثة بن لأم، وقد ولدت له ولداً وبنتاً، وكانت عنده لما طلبه كسرى، وصار يتجول بين القبائل ليمنعوه. ومارية الكندية، وهي أم هند التي تزوجها عدي بن زيد[٣] وقد ورد ذكر زوجة من زوجات "النعمان بن المنذر" في كتب الأدب، هي "المتجردة". ويظهر أن "جلم بن عمرو"، كان قد تعرَّض لها، فبلغ أمره "النعمان" فحمله على أن يركب فرسه "اليحموم"، فأرداه[٤].

وأمَّا عن مهور النِّساء فقد حدد البلاذري مقدار مهور النِّساء في الحيرة بقوله: "إنَّ أهل الحيرة من العباد كانوا يتزوَّجون ستين مثقالاً دراهم وثمانين مثقالاً دراهم، وخمسين مثقالاً دراهم، وعلى مئة مثقال دراهم".[٥]

ولا ننسى في هذا الإطار أنَّ المُصاهرة كان لها أثرها الأساسيُّ في مجتمع الحيرة وهنا أسهمت المرأة بشكلٍ غير مباشر في المجتمع الحيري من خلال تحسين وتوطيد العلاقة بين بلاط الحيرة والقبائل العربيَّة المجاورة بالمصاهرة وتشير الروايات التَّاريخيَّة أنَّ المنذر في إحدى غزواته قد تأخَّر عنه مدد الملك الفارسي قباذ ذلك أنَّه كان ضعيفاً، فلما تأخر المدد عن المنذر خرج عن الحيرة فأشار عليه سفيان بن مجاشع بن دارم بأن يخطب إلى الحارث ابنته ويصاهره و يستكفّه، فقال: ليس بفاعل و من لي بذاك؟ فقال سفيان: أنا. فلحق بالحارث فخطب ابنته هند للمنذر فزوجه، و انصرف عن بلاده.[٦]

---

(١) انظر الأغاني: ٣٠٢/١٥.
(٢) انظر الأغاني: ٥٤/٢٤.
(٣) الأغاني: ١١٩/١.
(٤) رسالة الغفران، لأبي العلاء المعري(٣٦٣ ـ ٤٤٩هـ)، تحقيق وشرح: د.بنت الشَّاطئ، طبعة ثانية منقَّحة ومستكملة التحقيق بمخطوطة جديدة ومعها رسالة ابن القارح مفتاح فهمها، دار المعارف، مصر، سلسلة ذخائر العرب(٤): ١٨٨.
(٥) فتوح البلدان للبلاذري، تحقيق: د. صلاح الدين المنجد، الطبعة الأولى، دار النَّهضة المصريَّة، مصر، القاهرة: ٦٥٥.
(٦) المناقب المزيديَّة في أخبار الملوك الأسديَّة، أبو البقاء هبة الله الحلِّي، تحقيق: د. محمَّد عبد القادر خريسات، ود. صالح موسى درادكة، مركز زايد للتراث والتَّاريخ، ١٤٢٠هـ ـ ٢٠٠٠م: ١٢٥/١.

وقد احترمَ العرب نُسباءهم احتراماً لها. ولنستمع إلى النَّابغة عندما يقول مهدداً الملك الحيري الذي عُرف بقوته وبأسه الشَّديد عمرو بن هند:[١]

نَجْزيــــــكَ إنـــــــذاراً بـــــا أنـــــــذرتنا وذكـــــرتَ عطـــــف الـــــودِّ والإصــــهار

فالنَّابغة هنا مستاءٌ من الملك لذكرة أصهاره بشيءٍ من السوء أو قلَّة الاحترام، ويتوعده لذلك.

بالمقابل كانت هناك حالات غبنٍ وظلمٍ للمرأة العاديَّة في ممارسة حقّها باختيار زوجها فكان:

- "زواج المَقْت"، وهذا كان شائعاً في الجاهلية، وهو: أن يتزوج الرجل زوجة أبيه.
- "الشِّغَار "وهو: أن يتزوج شخص أخت صديق له على أن يزوِّجه أخته، أو أن يتزوّج عِدَّة رجال امرأة واحدة، إلى غير ذلك ممَّا كان يُباح في بعض المُجتمعات،[٢] وبعض التجمعات في العصر الجاهلي. وتلك كانت عادات عِندهم وهي تُلازم الأمم في عصور بداوتها.

ولم تذكر الأخبار عن مثل هذا الأنواع من الزَّواج بين بنات الملوك في الحيرة ولكن هذا لا يستبعد أن يكون موجوداً بين نساء العامَّة في مجتمع الحيرة.

وأما الألعاب الخاصَّة بالفتيات الصغيرات فقد كان اسمها البنات وهي التماثيل الصغار التي يلعب بها.[٣]

من كلِّ ما سبق يمكن القول: لقد اتَّسم موقف المُجتمع الجاهلي عامةً من المَرأة بالتناقض أحياناً: فمِنْهم مَن كرَّم المرأة، وخاصة الحَرائر، واستطعنا أن نرى أن الحَرائر ونساء الأشراف كُنَّ مصونات وعفيفات، وهناك روايات كثيرة تدور حول ذلك، ، نرى أن المرأة لم تكن مهملة بل كان لها قدرها عندهم، كما كان لها كثير من الحريَّة. فكانت تمتلك المال وتتصرف فيه كما تشاء. ولكن هناك أيضاً طبقة الجواري وطَبَقة الإماء فما هي ملامح صورتها؟

هذا ما سيتبيَّن من خلال:

صورة المرأة العابثة في مجتمع الحيرة:

نتيجةً لطبيعة المجتمع الحيري وما رافقها من ارتياحٍ على المستوى الاقتصادي إضافةً إلى الاستقرار وانتشار التَّرف والغنى ومن ثمَّ اللهو انتشرت الحانات في هذا المجتمع بكثرة فقد رافقها في ذلك مظاهر الرَّقص والغناء وانتشار القيان. وقد ذكرت الأخبار أنَّه كان للنُعمان بن المنذر مغنيّتان يطلق عليهما الجرادتان ومن غنائهما:[٤]

---

[١] ديوان النابغة الذبياني: ١٦٩.

[٢] انظر المفصل في تاريخ العرب: ١٠/٢٠١- ٢٠٩.

[٣] المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تحقيق: فؤاد على منصور، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م: ١/٤٠٨.

[٤] المستطرف في كل فن مستظرف، شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي، تحقيق: د.مفيد محمد قميحة، دار الكتب =

ألا يَــا قَيْــلُ وَيْحَــكَ قُــمْ فَهَيْــنمْ لَعَــلَّ الله يَــسْقِيْنَا غَمَامَــا

وكذلك كان بمكّة قينتان يُقال لهما الجرادتان مشهورتان بحسن الصَّوت والغناء[١] كما ذُكر أنَّه كان عند أبي رغال مغنيتان يُطْلَقُ عليهما الجرادتان ، ولعلَّ تعدد هذا الاسم جاء من شهرة مغنيتي النُّعمان وتمَّ تسمية مغنِّيات بهذا الاسم نظراً لهذه الشهرة.[٢]

والقينة عند علماء اللغة : الأمة المغنِّية ، وذكروا أنها كلمة هذلية. وقال بعض آخر : مغنِّية كانت أو غير مغنِّية. وإنما قيل للمغنية قينة ، إذا كان الغناء صناعة لها ، وذلك من عمل الإماء دون الحرائر[٣] ويقال للمغنية : "الكرينة" أيضاً. وقد وردت اللفظة في شعر لبيد :[٤]

بِـصَبُوحِ صَـافِيَةٍ وَجَـذْبِ كَرِيْنَـةٍ بِمُـوَتَّرٍ تَأْتَالُــهُ إِبْهَامُهَــا

وذكر أن "الكرينة" المغنية الضارية بالعود أو الصنج ، والضاربة بـ"الكران".

و"الكران" هو العود.[٥] وقد تخصَّص في مجتمع الحيرة أناسٌ بالغناء ، واتخذوه حرفة لهم يتكسبون بها. والمغنون المحترفون هم من سواد الناس ، ومن الرقيق. لأن من طبع الشَّريف والحرِّ الابتعاد عنه. وقد احترف هؤلاء الغناء وتعيَّشوا عليه.

وقد ذكر الشَّاعر عدي بن زيد وصفاً لإحدى القيان ، يقول :[٦]

ودعــوا بالــصبوح يومــاً فجــاءت قينــة في يمينهــا إبريــق

وقد كانت القيان تعدُّ من الهبات والأعطيات التي يقدمها ملوك الحيرة وأشرافها لمن أحبوا. فها هو الأعشى في مديحه للأسود بن المنذر اللخمي يصف هباته وأعطياته ، فإذا بالقيان الذين وصفهم بالبغايا إحدى هذه الهبات والأعطيات ، يقول[٧] :

العلميَّة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، م١٩٨٦ : ٣٢٥/٢.

[١] لسان العرب ، للعلّامة ابن منظور (ت : ٧١١ه) ، طبعة جديدة مصحَّحة وملونة ، اعتنى بتصحيحها : أمين محمَّد عبد الوهَّاب ومحمَّد صادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي ، ومؤسسة التَّاريخ العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى(١٤١٦ه-١٩٩٦م) : ١١٨/٣.

[٢] تاريخ الحيرة في الجاهليَّة والإسلام ، عارف عبد الغني ، دار كنان ، دمشق ، ١٤١٤هـ-١٩٩٣م : ٥٢٣.

[٣] لسان العرب : ٣٥١ وما بعدها.

[٤] شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، تحقيق : د. إحسان عبَّاس ، سلسلة التراث العربي ، الكويت ، ١٩٦٢م : ٣١٤.

[٥] العقد الفريد ، أبي عمر أحمد بن محمَّد بن عبد ربه الأندلسي ، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتَّب فهارسه : أحمد أمين' أحمد الزين' إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م : ٢٧/٦.

[٦] ديوان عدي بن زيد : ٧٨.

[٧] ديوان الأعشى : ٩' ١٠

يَهَبُ الجِلَّةَ الجَرَاجِرَ كَالبُسْتَانِ تَحْنُو لِدَرْدَقٍ أطْفَالِ
وَالبَغَايَا يَرْكُضْنَ أكْسِيَةَ الأضْرِيحِ وَالشَّرْعَبِيَّ ذَا الأذْيَالِ

فهو يهب من البغايا كما يهب الإبل ويظهر من خلال وصف الأعشى لملابسهنَّ مدى اهتمام الملك وعنايته بهنَّ، فهنَّ يرتدين ملابس الحرير الأصفر والأحمر الطويلة ذات الأذيال لتزيدهنَّ جمالاً ودلالا.

ونتيجةً لكثرة الحانات في الحيرة فقد كثرت فيها مجالس الشراب والغناء والرَّقص وكانت هذه الحانات بيئةً مناسبةً لانتشار اللهو والغناء ومن ثمَّ فإنَّ هذه المجالس هي الأخرى أصبحت موضوعاً مهمَّاً طرقه شعراء العصر الجاهلي سواءٌ من شعراء الحيرة أم من وفدوا إليها ومرُّوا بها ويصف الشَّاعر الأعشى أحدى حانات الحيرة ويتعرَّض في وصفه هذا لما يجري في هذه الحانات من مجالس شربٍ ورقصٍ وغناء، يقول[1]:

وَشَغَامِيمَ جِسَامٍ بُدَّنٍ نَاعِمَاتٍ مِنْ هَوَانٍ لَمْ تُلَحْ
كَالتَّمَاثِيلِ عَلَيْهَا حُلَلٌ مَا يُوَارِينَ بُطُونَ المُكْتَشَحْ
قَدْ تَفَتَّقْنَ مِنَ الغُسْنِ إذَا قَامَ ذُو الضُّرِّ هُزَالاً وَرَزَحْ

وقد تأثَّر العرب في العراق وفي بلاد الشام، بالغناء الأعجمي، فاستعملوا آلات الطرب المعروفة عند الفرس واليونان، وسمعوا الغناء بالفارسيَّة والروميَّة واستحسنوه، بل استحسنه أناس من عرب الحجاز أيضاً.

ولم تخلُ قصائد الرِّثاء في مجتمع الحيرة من ذكر القيان ومجالس اللهو والغناء فها هو الشَّاعر لبيد في مرثيَّته اللاَّميَّة التي رثى فيها النُّعمان بن المنذر يطلب من قيانه أن يبكوه وهذا دليلٌ آخر على أنَّه كان لملوك الحيرة قيانٌ ومجالس غناء وقد استخدموا في مجالس الغناء هذه آلة العود، يقول[2]:

لِيَبْكِ عَلَى النُّعْمَانِ شَرْبٌ وَقَيْنَةٌ وَمُخْتَبِطَاتٌ[3] كَالسَّعَالِي أرَامِلُ
وَبِيضٌ تَرَبَّتْهَا الهَوَادِجُ حِقْبَةً سَرَائِرُهَا وَالمُسْمِعَاتُ الرَّوَافِلُ
تَرُوحُ إذَا رَاحَ الشَّرُوبُ كَأنَّهَا ظِبَاءٌ شَقِيقٍ[4] لَيْسَ فِيهِنَّ عَاطِلُ

---

[1] المصدر السابق: ٢٤٣ وما بعد.
[2] شرح ديوان لبيد: ٢٥٧ وما بعد.
[3] المختبطات: الفرق السائلات المعروف
[4] شقيق: اسم مكان، وهو موضع بديار بني سليم، والشَّاعر شبَّه الجواري بظباء ذلك المكان.

يُجَـاوِبْنَ بُحّـاً قَـدْ أُعِيـدَتْ وَأَسْـمَحَتْ إِذَا احْتَـثَّ بِالشَّرْعِ الـدِّقَاقِ الأَنَامِـلُ
يُقَـوِّمُ أُوْلاهُـمْ إِذَا اعْـوَجَّ سِـرُّهُمْ مَوَاكِـبُ وَابْـنُ المُنْـذِرِيْنَ الحُلاحِـلُ

فالغناء بمساعدة الآلة الموسيقيَّة له جماليته فهو ينظِّم الغناء ويعطيه رونقاً خاصَّاً به.

وقد استطاع الشَّاعر أن يُقابل في مجمل القصيدة بين صورة الموت وصورة الحياة التي قدَّم من خلالها إشارةً إلى مجالس الغناء المرافقة لمجالس الشراب وكيف كانت المغنِّيات يغنين وترافق غناءهنَّ ألحان العود فهذا يدلُّ على أنَّ آلة العود كانت موجودة ومنتشرة في الحيرة.

وهناك مغنية أخرى اشتهرت في الحيرة هي ابنة عفزر وقد ذكرها الشَّاعر امرؤ القيس بقوله :[1]

أَشِيـمُ مُـصَابَ المُـزْنِ أَيْـنَ مُـصَابُهُ وَلا شَـيءَ يَـشْفِي مِنْـكِ يَابنَـةَ عَفْـزَرَا

وكذلك خليدة وهريرة وهما قينتان لبشر بن عمرو بن مرثد ـ وكانتا تغنيان النَّصب ـ قدم بهما إلى اليمامة لما طلبه النُّعمان، ولعلَّهما هما اللتان يعنيهما بشر[2] بقوله :[3]

وَتَبِيـتُ دَاجِنَـةٌ تُجَـاوِبُ مِثْلَهَـا خَـوْداً مُنَعَّمَـةً، وَتَـضْرِبُ مُعْتَبَـا

إنَّ ماذُكر عن حانات الحيرة وما وجد فيها من مغنِّيات يدلُّ على أنَّ "مجتمع الحيرة كان منفتحاً أكثر مما كان عند غيره من قبائل العرب سيَّما وانَّ الحيرة كانت ملتقى حضارتين وتموج بالأفكار".[4]

مما سبق يمكن القول: إنَّ دور المرأة في مجتمع الحيرة وقت السِّلم كان دوراً إيجابيَّاً بالمجمل فقد كان لها مكانتها الكبيرة وأسهمت في بناء دور العبادة والثقافة في آن معاً. كما تمتَّعت بجزءٍ لا بأس به من الحريَّة والترف واللهو جعل من مجتمع الحيرة مجتمعاً مختلفاً نوعاً ما عن غيره من المجتمعات العربيَّة. ولولا ظاهرة الوأد لأمكن القول إنَّ مجتمع الحيرة مجتمعٌ مدنيٌّ بامتياز.

(١) ديوان امرئ القيس: ٦٨.
(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، الطبعة الحادية عشر: ٤٦.
(٣) المفضليات: ٥٧.
(٤) تاريخ الحيرة: ٥٠٠.

ثانياً: صورة المرأة في المجتمع الحيريّ حالة الحرب

لقد كان مجتمع الحيرة مجتمعاً سياسيّاً بامتياز وكان له حضوره الدائم على ساحة الصراع الدائر بين الإمبراطوريّة الفارسيّة والبيزنطية من جهة والإمارات التّابعة لها من جهةٍ أخرى. من هنا فقد كان له أثرٌ فعّالٌ وأساسي في حالة الحرب والصّراع الدائر بينهما.

وقد كان للمرأة في مجتمع الحيرة كغيرها من المجتمعات العربيّة أثرها في أيّام الحرب كما أيّام السّلم، فكان هذا الإسهام يتجلّى في منحيين: الأوّل يتّصل بحالة الحرب ذاتها أي أنَّ المرأة فيه كانت إمّا باعثاً للهمم وإمّا محذّراً من غدر العدو والثّاني يتّصل بنتيجة الحرب فتجدها إمّا متغنيةً بانتصار و إمّا راثيةً لأبٍ أو أخٍ أو زوجٍ أو ابنٍ لها استشهد في تلك الحرب، وإمّا سبيّةً تمّ سبيها في إحدى هذه الحروب أو الغارات.

فأمّا الأوّل فقد ظهر من خلال أثر المرأة في حضِّ الرِّجال على القتال وإظهار مدى عظمة الخطر الذي سيحيق بهم إن هم أبطؤوا في الدِّفاع عن أرضهم وعرضهم وهذا ما كان من حرقة بنت النُّعمان، (وهي هند والحرقة لقبٌ لها)، في يوم ذي قار[1] فتجدها في هذا الحدث العظيم قد قامت داعيةً بكر بن وائل إلى التّنبُّه إلى ما يُحاك ضدّهم من قبل كسرى ملك الفرس الذي أراد خداعهم وغزوهم انتقاماً منهم ولكن بالحيلة، فقالت تنذرهم بذلك:[2]

أَلا أَبْلِـغْ بَنِـي بَكْـرٍ رَسُـولاً ... فَقَـدْ جَـدَّ النَّفِيـرُ بِعَنْقَفِيـرِ[3]
فَلَيْـتَ الجَـيْشَ كُلُّهُـمْ فِـدَاكُمْ ... وَنَفْسِـي وَالسَّرِيرُ وَذَا السَّـرِيرِ
كَـأَنِّي حِـينَ جَـدَّ بِهِـمْ إِلَـيْكُمْ ... مُعلَّقَـةُ الـذَّوائِبِ بِـالعُبُورِ
فَلَـو أَنِّـي أَطَقْـتُ لِـذَاكَ دَفْعَـاً ... إِذَنْ لَدَفَعْتُـهُ بِـدَمِي وَزِيـرِي
فَـإِنْ تَـكُ نِعْمَـةٌ بِظُهُـورِ بَكْـرٍ ... فَـأَكْرِمْ بِالبِـشَارَةِ لِلبَـشِيرِ

فهي هنا تطلب من بكر بن وائل الاستعداد التّام للحرب ذلك أنَّ الحرب آتيةٌ لا محالة فقد جدَّ النفير أي بدأ التّجهيز لها وهي تدعو أن تكون هي والجيش جميعاً فداءً لهم ولو كانت تستطيع دفع كسرى وجنوده عنهم لفعلت ذلك دونما إبطاء ولو كلّفها ذلك دمها وملكها كلّه. فهي هنا تحمل همّاً وطنيّاً وقوميّاً ذلك أنَّ المقصود من هذا الغزو

[1] وقعة ذي قار لبكر بن وائل معهم من عبس وتميم على الباهوت مسلحة كسرى بالحيرة و من معه من طيء كان سببها أن النعمان ابن المنذر أودع سلاحه عند هانئ بن مسعود الشيباني وكانت شكة ألف فارس وطلبها كسرى منه فأبى إلا أن يردها إلى بيته فآذنه كسرى بالحرب وآذنوه بها و بعث كسرى إلى إياس أن يزحف إليه بالمسالح التي كانت ببلاد العرب بأن يوافوا إياساً واقتتلوا بذي قار وانهزمت الفرس ومن معهم. تاريخ ابن خلدون: ٢/٢١٠.

[2] الأغاني: ٢٤/٦٢.

[3] اسم مكان ومعناه العقرب.

وطنها الذي تعيش فيه وأهلها من العرب والغازي لهم إنَّما هو ملك فارس فإن كانت الغلبة فيها للعرب ولبكر فإنَّها نعمةٌ وبشرى يستحقُّ مبشرِّها الهبات والأعطيات وإن كانت للفرس فإنَّها مصيبة المصائب التي ستهزُّ كيان العرب أجمع وسيصيبها شررٌ من نيران هذا الشرِّ المتطاير.

وهي إلى جوار ذلك تمدح قومها وتعلي من شأنهم وترفع هممهم عالياً، تقول هند بنت النعمان[1]:

أحْيُـوا الجِـوَار فَقَـدْ أَمَاتَتْـهُ مَعًـا … كُـلُّ الأعَـارِبِ يَـا بَنِـي شَـيْبَان

شَـيْبَان قَـومِي! وَهَـلْ قَبِيْـلٌ مِثْلُهُـمْ … عِنْـدَ الكِفَـاحِ وَكَـرَّةِ الفُرْسَـانِ

قَـومٌ يُجِيْـرُونَ اللَّهِيْـفَ مِـنَ العِـدَى … عِنْـدَ الكِفَـاحِ وَمِـنْ صُـرُوْفِ زَمَـانِ

يَـاآلَ شَـيْبَانَ ظَفِـرتُمْ فِـي الـدُّنَى … بِـالفَخْرِ وَالمَعْـرُوفِ وَالإحْـسَانِ

وأمَّا الثَّاني فهو رثاء القتلى في الحروب والغارات وهذا ما جرى في يوم بطن عاقل ففيه قُتل خالد بن جعفر ببطن عاقل[2] غيلةً وكان معه صديقٌ له فنادى عند ذلك: واجِوَارَ المَلِك! فأقبل إليه الناسُ، وسَمِعَ الهُتافَ الأسودُ بن المُنذر، وعنده امرأة من بني عامر، يقال لها المُتجرِّدة، فشقَّت جَيَبَها وصرخت. وفي ذلك يقولُ - عبد الله بن جَعدة[3]:

شَـقَّت عليـكَ العامريَّـة جَيْبَهـا … أسـفاً ومـا تَبْكِـي عليـكَ ضَـلالا

يـا حـارِ لـو نَبهتَـه لوجدتَـه … لا طائـشاً رِعـشاً ولا مِعْـزالا

---

[1] تاريخ الحيرة: ٥١٧.

[2] وخبر ذلك اليوم أنَّ خالداً قَدم على الأسود بن المُنذر، أخي النُّعمان بن المُنذر، ومع خالد عُروة الرحَّال بن عُتبة بن جعفر. فالتقى خالد بن جعفر والحارث بن ظالم بن غَيظ بن مُرَّة بن عَوف بن سعد ابن ذُبيان عند الأسود بن المُنذر. قال: فدعا لهما الأسودُ بتَمر. فجيء به على نِطْع فجُعل بين أيديهم. فجعل خالد يقول للحارث بن ظالم: يا حارث، ألا تَشكر يدي عندك أن قتلتُ عنك سيِّد قومك زهيراً وتركتك سيدَهم؟ قال: سأجزيك شُكْر ذلك. فلما خرج الحارث قال الأسود لخالد ما دعاكَ إلى أن تتحرش بهذا الكلب وأنت ضيفي فقال له خالد: إنما هو عَبد من عَبيدي لو وجدني نائماً ما أيقظني. وانصرف خالدٌ إلى قُبته، فلامه عِروةُ الرحَّال. ثم ناما وقد أشرجت عليهما القُبة، ومع الحارث تَبيع له من بني مُحارب يقال له خِرَاش. فلما هدأت العُيون أخرج الحارث ناقتَه، وقال لِخَراش: كُن لي بمَكان كذا، فإن طَلع كوكب الصُّبح ولم آتِك فانظُر أي البلاد أحب إليك فأعمِد لها. ثم انطلق الحارث حتى أتى قُبةَ خالد فهتك شرَجَها، ثم ولَجها، وقال لعُروة: أسكُت فلا بأس عليك. وزعم أبو عُبيدة أنه لم يشعر به حتى أتى خالداً وهو نائم فقتله، ونادى عُروة عند ذلك: واجِوَارَ المَلك! فأقبل إليه الناسُ، وسَمِع الهُتافَ الأسودُ بن المُنذر، وعنده امرأة من بني عامر، يقال لها المُتجردة، فشقت جَيبَها وصرخت.

[3] العقد الفريد: ٢٥٨/٢.

واغرورقـــتْ عينـــاي لمـــا أخْـــبرت ‏ بِـــالجَعْفَريِّ وأَسْـــبَلَتْ إسْـــبَالا

فلنقـــتلنَ بخالـــدٍ ســـرواتِكم ‏ ولـــنجعلنْ للظّـــالِمِيْنَ نَكَـــالا

فـــإذا رأيـــتُم عارضـــاً مـــتهللاً ‏ مِنَّـــا فإنَّـــا لا نُحَـــاوِلُ مَـــالا

لقد آلم المتجرِّدة ما حدث لخالد بن جعفر وكان من عادة العرب في الجاهليَّة شقُّ الجيوب على موتاهم، حتَّى أتى الإسلام وأبطل هذه العادة. فهذه العامريَّة كما يحلو للشَّاعر أن يسميها قد شقَّت جيبها أسفاً وحزناً وألماً للحال التي بات عليها خالد وقد بكت عليه كثيراً وبكاؤها هذا لم يكن خطأً فهو رجلٌ حكيمٌ عاقلٌ متّزن وأيضاً قويٌّ شجاع لا يستحقُّ ما حصل له من غدرٍ وخيانة.

في حين نجد أنَّ المرأة في مجتمع الحيرة تنصرف في مواقف أخرى هاجيةً الملك جرَّاء قتله زوجها أو أحد أقربائها، فلم يقتصر هجاء الملوك على الشُّعراء الرِّجال، ذلك أنَّ أذى الملوك قد طال في أحيانٍ كثيرة الشَّاعرات من النِّساء في أزواجهنَّ، أو أولادهنَّ، أو آبائهنَّ وأخواتهنَّ، فها هو صوت الخرنق بنت بدر[١] يعلو بهجاء الملك الحيري عمرو بن هند عندما طرد زوجها عمرو بن مرثد[٢]، ويظهر من خلال أبياتها أنَّه طردها هي وأهلها من بلادها الجميلة الخصبة، لذا نراها تهجوه وتندد به معتمدةً في ذلك على الأمثال، تقول في ذلك:[٣]

ألا مَـــنْ مُبْلِـــغٌ عَمْـــرَو بْـــنَ هِنْـــدٍ ‏ وَقَـــدْ لَـــا تُعْـــدَمُ الحَـــسْنَاءُ ذَامَـــا

كَمَـــا أخْرَجْتَنَـــا مِـــنْ أرضِ صِـــدْقٍ ‏ تَـــرى فِيهَـــا لُمْغَتَـــبِطٍ مَقَامَـــا

كَمَـــا قَالَـــتْ فَتَـــاةُ الحَـــيِّ لَمَّـــا ‏ أحَـــسَّ جَنَانُهَـــا جَيْـــشاً لُهَامَـــا

لِوَالِـــدِهَا وأَرْأتْـــــهُ بِلَيْـــــلٍ ‏ قَطَـــاً، وَلَقَـــلَّ مَـــا يَـــسْرِي ظَلاَمَـــا

أَلَـــسْتَ تَـــرى القَطَـــا مُتَـــوتِرَاتٍ؟ ‏ وَلَـــوْ تُـــرِكَ القَطَـــا أَغْفَـــى وَنَامَـــا

في البيت الأول نلحظ أنَّ العجز مثلٌ مشهور (وقد لا تعدم الحسناء ذاما)[٤] ويضرب للشيء الحسن يدخله

---

(١) هي الخرنق بنت بدر بن هفَّان بن مالك بن ضُبيعة، من بني قيس بن ثعلبة رهط الأعشى، والغالب يرى أنَّها أخت طرفة بن العبد لأمهما وردة، والخرنق في اللغة ولد الأرنب للمذكَّر والمؤنَّث.

(٢) زوج الخرنق وكان من أبرز رجال قبيلته وسيد بني مرثد، وكان شاعراً أيضاً.

(٣) ديوان الخرنق بنت بدر، رواية: أبي عمرو بن العلاء وغيره، تحقيق: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ١٩٩٥م: ٥٠-٥١.

(٤) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثانية، عام ١٩٨٨م: ٣٩٨/٢. ومعناه لا يخلو أحد من شيء يعاب به.

بعض العيب، وكذلك في البيت الأخير إشارةٌ إلى المثل: (لو تُرك القطا لنام)[١] فلو تُركَ القطا لنام إلا أنَّ عمرو بن هند لم يتركه ينام فهو يستثيره إذا ما حاول الرقاد. وهي من ثَمَّ تنبهٌ الجميع إلى نوايا عمرو بن هند المبيَّته والتي كانت تستشعرها بفضل معرفتها بطبعه، وما فيه من غدرٍ ومكر. إنَّ ذكر الأمثال في القصائد يدلُّ على انتشارها في المجتمع، فهي "خلاصة أفكار الشعوب وتجاربها، وتمثِّل موروثاً اجتماعياً يلقي الضوء على الكثير من الخفايا العميقة لنفسيَّة الشعوب، وعاداتها وأفكارها وتجاربها."[٢] كما يدل على ثقافة المرأة وقدرتها على إظهار هذه الأفكار من خلال نظمها في دائرة القصيدة.

واستمرَّت الخرنق بهجاء ملك الحيرة حتَّى بعد موت عبد عمرو بن بشر نديم عمرو بن هند فقالت أبياتاً هجته فيها وهجت ملك الحيرة[٣]:

أَلَا هَلَكَ المُلُوكُ وَعَبْدُ عَمْرٍو وَخُلِّيَتِ العِرَاقُ لِمَنْ بَغَاهَا

ويمكننا القول إنَّ إسهام المرأة وقت الحرب وصل بها إلى القمَّة فقد وقفت إلى جانب قومها تساندهم وتؤيدهم وترفع من معنوياَّتهم وتنبري للدفاع عنهم وتنبههم في حالة الخطر المحدق بهم فهي بذلك أقرب إلى صورة القائد الذي ينوء كاهله بأعباء جيشه، فهي وإن لم تكن على رأس الجيش فإنَّها معنيَّةٌ بشكلٍ أو بآخر بهمومه.

من كلٍّ ما سبق يمكن القول:

لقد حظيت المرأة بمكانةٍ مرموقةٍ في المجتمع الحيري وخاصَّةً نساء الأشراف منهنَّ وقد تجلَّت هذه المكانة بمجموعة من المواقف وكذلك من خلال العامل الاقتصادي وحال الترف الذي عاشت به معظمهن. وقد أسهمت العديدات منهنَّ في الحياة الدينيَّة لهذا المجتمع وكذلك الثَّقافيَّة من مبدأ أنَّ الكنائس التي كنَّ يسهمن في بنائها كانت تعدُّ دوراً ومنابر للعلم والثَّقافة.

في حين عانت فتيات القبائل المنضوية تحت جناح هذا المجتمع من ظلمٍ جعلهنَّ يفقدن أغلى ما يملكن من حقوق إنَّه حقُّ الحياة وذلك ليس لشيءٍ إلا لأنَّهن فتيات، وفي هذا ظلمٌ كبير حاقٌ بهنَّ من مجتمع يخشى على نفسه العار فكان خير وصفٍ له ما قال عزَّ وجل في كتابه العزيز: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ❖ يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ ❖ لِلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ مَثَلُ السَّوْءِ وَلِلَّهِ الْمَثَلُ الْأَعْلَى وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾.[٤]

---

[١] يضرب للرَّجل يستثار للظلم فيظلم، جمهرة أمثال العرب: ١٩٤/٢.

[٢] تاريخ الحيرة: ٥٣٩.

[٣] ديوان الخرنق: ٥٢.

[٤] النَّحل، (٥٨/١٦).

وبالمقابل فإنَّ اللهو والترف الذي عاشه مجتمع الحيرة أدَّى إلى انتشار الحانات ومن ثمَّ انتشار مجالس الغناء والشراب الأمر الذي أدَّى بدوره إلى انتشار القيان حتّى إنَّ بعض الملوك كان لهم قيان اشتهروا بهنَّ مثل الجرادتين قينتي الملك النُّعمان، ووصل الأمر ببعضهم إلى اعتبارهنَّ ملكاً خاصّاً بهم يهبونه من يشاؤون

ودور المرأة في الحرب عظيمٌ كدورها في السِّلم فنراها مثالاً للوطنيَّة فتارةً نجدها منبِّهةً قومها من غدر طامعٍ بهم وأخرى مادحةً لهم باعثةً فيهم النَّخوة والعزَّة والكبرياء الذي يولِّد النَّصر وتارةً راثيةً الأبطال الذين قتلوا بمكيدةٍ دبَّرها لهم أعداؤهم.

فالمرأة كانت دائماً وأبداً وعبر كلِّ العصور جزءاً مهمّاً من النَّسيج الاجتماعيِّ وبه تكتمل صورة الحياة.

المصادر والمراجع:

(١) الأصمعيَّات، اختيار: أبي سعيد عبد الملك بن قريب(٢١٦هـ)، تحقيق وشرح د. محمَّد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٥م.

(٢) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، بدون تاريخ.

(٣) أنساب الأشراف، البلاذري، تحقيق وفهرسة: محمود الفردوس العظم، دار اليقظة العربيَّة، دمشق، ٢٠٠٠م.

(٤) الأنساب، عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي السَّمعاني(ت: ٥٦٢ه)، تقديم وتعليق: عبد الله عمر البارودي، دار جنان للطباعة والنَّشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٨ه ـ ١٩٨٨م.

(٥) تاريخ الحيرة في الجاهليَّة والإسلام، عارف عبد الغني، دار كنان، دمشق، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٣م.

(٦) التذكرة الحمدونيَّة، تصنيف: ابن حمدون محمَّد بن الحسن محمَّد بن علي، تحقيق: د.إحسان عبَّاس وبكر عبَّاس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

(٧) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ود. عبد المجيد قطامش، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثانية، عام ١٩٨٨م

(٨) ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح وتعليق: د.محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجيَّة، بلا رقم طبعة أو تاريخ.

(٩) ديوان الحماسة، أبو تمَّام، صنعه الشيخ الإمام أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني(٤٢١هـ)، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م.

(١٠) ديوان الخرنق بنت بدر، رواية: أبي عمرو بن العلاء وغيره، تحقيق: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ١٩٩٥م.

(١١) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمَّد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر ـ القاهرة، بدون تاريخ.

(١٢) ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه: محمَّد جبَّار المعيبد، دار الجمهوريَّة للطِّباعة والنَّشر والتوزيع، بغداد، ١٣٨٥هـ ـ ١٩٦٥م.

(١٣) ديوان عمرو بن قميئة، عُني بتحقيقه وشرحه: د. خليل إبراهيم العطيَّة، الطَّبعة الثَّانية، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م.

(١٤) ديوان عمرو بن كلثوم، جمع وتحقيق: د. علي أبو زيد، دار سعد الدِّين، دمشق، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م.

(١٥) رسالة الغفران، لأبي العلاء المعري(٣٦٣ ـ ٤٤٩هـ)، تحقيق وشرح: د.بنت الشَّاطئ، طبعة ثانية منقَّحة ومستكملة التحقيق بمخطوطة جديدة ومعها رسالة ابن القارح مفتاح فهمها، دار المعارف، مصر، سلسلة ذخائر العرب(٤).

(١٦) الروض المعطار في خبر الأقطار، محمد بن عبد المنعم الحِميري، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، طبع على مطابع دار السراج، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.

(١٧) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق: د. إحسان عبَّاس، سلسلة التراث العربي، الكويت، ١٩٦٢م.
(١٨) الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق وشرح: أحمد محمَّد شاكر، دار المعارف مصر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٧٧هـ - ١٩٥٨م.
(١٩) العقد الفريد، أبي عمر أحمد بن محمَّد بن عبد ربه الأندلسي، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتَّب فهارسه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
(٢٠) فتوح البلدان للبلاذري، تحقيق: د. صلاح الدين المنجد، الطبعة الأولى، دار النَّهضة المصريَّة، مصر، القاهرة.
(٢١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، الطبعة الحادية عشر.
(٢٢) الكامل في التَّاريخ، للعلَّامة: أبي الحسن علي بن أبي الكرم محمَّد بن محمَّد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني المعروف بابن الأثير الجزري الملقَّب بـ عز الدين(٦٣٠هـ)، تحقيق: أبي الفداء عبد الله القاضي، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى(١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م).
(٢٣) لسان العرب، للعلَّامة ابن منظور (ت: ٧١١هـ)، طبعة جديدة مصحَّحة وملونة، اعتنى بتصحيحها: أمين محمَّد عبد الوهَّاب ومحمَّد صادق العبيدي، دار إحياء التُّراث العربي، ومؤسسة التَّاريخ العربي، بيروت، الطبعة الأولى(١٤١٦هـ - ١٩٩٦م).
(٢٤) مروج الذَّهب ومعادن الجوهر، تصنيف أبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، تحقيق وتعليق: الشيخ قاسم الشماعي الرِّفاعي، دار القلم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٩م.
(٢٥) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
(٢٦) المستطرف في كلِّ فن مستظرف، شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلميَّة، بيروت، الطبعة الثانية، م١٩٨٦.
(٢٧) معجم البلدان، للشيخ الإمام: شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (٦٢٦هـ)، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، بدون تاريخ.
(٢٨) المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د.جواد علي، دار السَّاقي، الطبعة الرَّابعة، (١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م).
(٢٩) المناقب المزيديَّة في أخبار الملوك الأسديَّة، أبو البقاء هبة الله الحلِّي، تحقيق: د. محمَّد عبد القادر خريسات، ود. صالح موسى درابكة، مركز زايد للتراث والتَّاريخ، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.

□□

المتنبي وأثره في بعض أعـــلام الأنـــدلس

(ابن درّاج - ابن شهيد - ابن زيدون نموذجاً)

أ.د. علي دياب*

مدخل:

ولد أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكندي بالكوفة في محلة يقال لها كندة سنة ثلاث بعد المئة الثالثة للهجرة /٩١٥م/ وعرف بأبي الطيب المتنبي، قدم الشام في صباه، فأخذ عن أئمة العلم وكان من المطّلعين على أوابد اللغة، حتى إنه لم يسأل عن شيء إلاّ واستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر.

لماذا سمي أبو الطيب بالمتنبي؟ قيل لأنه ادعى النبوة في بادية السماوة من أعمال الكوفة، فلما شاع أمره، خرج إليه أمير حمص نائب الإخشيد فأسره ولم يحلّ عقاله حتى استتابه، وبعد تخلية سبيله التحق بالأمير الحمداني سيف الدولة، وكان ذلك عام سبعة وثلاثين وثلاثمئة للهجرة /٩٤٨م/ فمدحه فأحبّه وقرّبه، وأجرى عليه كل سنة ثلاثة آلاف دينار خلا ما كان يخصصه له من إقطاعات وهدايا متفرقة .

---

* أستاذ الأدب الأندلسي في جامعة دمشق.

غادر حلب سنة ست وأربعين بعد المئة الثالثة للهجرة/٩٥٧م/ إثر مشادّة حصلت بينه وبين ابن خالويه، مما دفع الأخير إلى ضربه فشجه، وخرج ودمه يسيل على ثيابه، فغضب وخرج إلى مصر فمدح كافوراً الإخشيدي وفي نفسه الكثير مما كان يؤمّل أن يناله في مصر، ولّما لم يحقق كافور للمتنبي ما أراده في مصر، غادرها وقال فيه قصائد هجائية عدة معروفة، ومن مصر ذهب إلى بغداد فبلاد فارس ثم عرّج بأرجان، فشيراز ومدح عضد الدولة بن بويه فأجزل عطيته، وبعد انصرافه من عنده عائداً إلى بغداد فالكوفة، وذلك في أوائل شعبان سنة أربع وخمسين وثلاثمئة /شباط٩٦٥م/ تعرّض له فاتك بن أبي جهل الأسدي في الطريق، فاقتتلوا إلى أن قتل المتنبي مع ابن له اسمه محسّد وغلامه مفلح على مقربة من دير العاقول في الجانب الغربي من بغداد وقيل إن سبب قتل ابن أبي جهل له هو هجاء المتنبي لضبّة بن يزيد العيني، وكانت والدة ضبّة شقيقة فاتك بن أبي جهل، وقد نبّه أبو الطيب على ما قد يلحقه به فاتك من أذى إلا أنه أبى ولم يزده هذا التنبيه إلاّ أنفةً وعناداً، ولم يرض أن يصحبه أحد وقال: والله لا أرضى أن يتحدث الناس بأنني سرت في خفارة غير سيفي، وأعاد أبو النصر محمد الحلبي تحذيره مراراً مما يبيّته له فاتك، فكان يجيبه معاذ الله أن أشغل فكري بهم لحظة عين! فقال له أبو النصر: قل: إن شاء الله فقال: هي كلمة مقولة، لا تدفع مقضياً ولا تستجلب آتياً، ثم ركب وسار وكانت النتيجة أن اعترضه فاتك في طريقه وقتله وكان ذلك في الثامن والعشرين من رمضان سنة أربع وخمسين وثلاثمئة/٢٧ أيلول٩٦٥/.(١)

رغبنا من هذه التوطئة التاريخية الموجزة أن نضع القارئ بصورة أبي الطيب المتنبي هذه الشخصية العظيمة التي ملأت الدنيا وشغلت الناس برجاحة عقلها، وحدة ذكائها وبلغت شهرتها الآفاق، ولا يمكن أن تجد مهتماً أو غير مهتم، لم يسمع أو يحفظ لأبي الطيب المتنبي فهو القائل:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته ... وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا
ووضع الندى في موضع السيف "بالعلى" ... مضرٌ كوضع السيف في موضع الندى(٢)

وكذلك قوله:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم ... وتأتي على قدر الكرام المكارم
وتعظم في عين الصغير صغارها ... وتصغر في عين العظيم العظائم(٣)

---

(١) ديوان المتنبي: ٥- ٦ ووفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان م ١: ١٣٤- ١٣٥
(٢) ديوان المتنبي: ٣٨٥
(٣) المصدر نفسه: ٣٧٢

وله أيضاً:

أذمّ إلى هـــذا الزمـــان أهيلـــه فـــأعلمهم فـــدم وأحـــزمهم وغـــد
وأكـــرمهم كلـــب وأبـــصرهم عـــم وأســـهدهم فهـــد وأشـــجعهم قـــرد[٤]

ابن دراج القسطلّي:

سنبدأ حديثنا عن أثر المتنبي بالشاعر أبي عمر أحمد بن محمد بن دراج القسطلّي إذ يقول عنه الثعالبي في يتيمته:

"كان بصقع الأندلس كالمتنبي بصقع الشام، وهو أحد الفحول. وكان يجيد ماينظم ويقول. فمن ذلك قوله من قصيدة يمدح بها محمد بن أبي عامر"

"من البسيط"

مـا كفـر نعمـاك مـن شـأني فيثنيني عمـن تـوالى لنـصر الملـك والـدين
ولا ثنـائي وشـكري بالوفـاء بمـا أوليـتني دون بـذل الـنفس يكفـيني
حـق علـى الـنفس أن تبلـى ولـو فنيت في شـكر أيـسر مـا أضـحيت تـوليني
هـا إنهـا نعمـة مـازال كوكبهـا إليـك في ظلمـات الخطـب يهـديني"[٥]

تقع هذه القصيدة في سبعة وعشرين بيتاً كما أوردها الثعالبي، واكتفينا بهذه الأبيات الأربعة، ومانود قوله هنا: إنّ ابن دراج عاش في حمى المنصور عيشةً هنيةً، وكان يصاحب المنصور في غزواته والدولة في أوج قوتها وعظمتها، وتذكّرنا قصائده المدحية الطوال بقصائد المتنبي المدحية بسيف الدولة الذي يحمي ثغور الأرض العربية، والمتنبي يقف إلى جانبه مبهوراً ومعجباً بهذه الشخصية العظيمة، التي تقف وحدها في مواجهة العدو ومقارعة الخطوب، وإذا عدنا إلى شعر المتنبي يتبين لنا مدى التشابه بين شعر الشاعرين حتى في موقفهما من الحاسدين الذين أوغروا صدر الأميرين، فالمتنبي يمدح الحسين بن اسحق التنوخي وكان قومه قد هجوه، وأخبروا الحسين أن الهجاء لأبي الطيب، وبدوره كتب إلى المتنبي معاتباً فأجابه أبو الطيب:

---

(٤) المصدر نفسه: ١٩٨

(٥) اليتيمة - الثعالبي، ج٢: ١٠٣

أتنكر يا بن اسحق إخائي وتحسب ماء غيري من إنائي؟
أأنطق فيك هجراً بعد علمي بأنك خير من تحت السماء
وأكره من ذباب السيف طعْماً وأمضى في الأمور من القضاء
تطيع الحاسدين وأنت "مرءٌ" جعلت نداءه وهم فدائي
وهاجي نفسه من لم يميّز كلامي من كلامهم الهراء"[٦]

وإننا نجد حال ابن دراج كحال المتنبي مع حاسديه ، فموقعه الجديد لدى المنصور دفع الحساد لاتهامه بالسرقة وانتحال أشعار غيره ، ممّا سرّب الشك للمنصور فدعا الشاعر للامتحان وأن يصف طبقاً من التفاح ، أحيط بأزهار البهار فاستطاع ابن دراج أن يجتاز الامتحان وأن يحظى باعتراف الناس به شاعراً مبدعاً ، وأنشد المنصور قصيدةً مدحية في المجلس نفسه يقول في أولها :

"حسبي رضاك من الدهر الذي عتبا وعطف نعماك للحظ الذي انقلبا

ويشير في ذلك إلى محنة الاتهام الموجه إليه بالانتحال فيقول :

ودسّسوا لي في مثنى حبائلهم شنعاء بت بها حرّان مكتئبا
من بعد ما أضرم الواشون جاحمة كانت ضلوعي وأحشائي لها حطبا
وأشرفت شاهدات الحق تنشر لي نوراً غدت فيه أقوال الوشاة هبا

إلى قوله :

ولست أول من أعيت بدائعه فاستدعت القول ممن ظنّ أو حسبا
إنّ امرأ القيس في بعضٍ لمتهم وفي يديه لواء الشعر إن ركبا
وكيف أظما وبحري زاخر قطنا إلى خيالٍ من الضحضاح قد نضبا"[٧]

كان ابن دراج من الشعراء الأندلسيين المكثرين ، وديوانه الضخم الذي تركه لنا يدل على أنه من أكثر شعراء العربية إنتاجاً ، وأطولهم نفساً ، ومعظم ديوانه من المطولات التي تحتاج إلى تأنّ وصبر عميقين ، وكان موضوع المدح هو الغالب على قصائد ديوانه وحاول أن يجمع في شعره بين أسلوبي أبي تمام والمتنبي فكان

---

[٦] ديوان المتنبي : ٧٩
[٧] ديوان ابن دراج : ٣٠٨- ٣١٠

واضح التأثر بمنهجهما واعتمد في شعره على الكبر والمصابرة والتأني والروية، ونلحظ أيضاً التشابه بين ابن دراج والمتنبي في قضية وصف الحرب، إذ تهيأ لكل شاعر منهما، أمير يغزو ويصد الغزوات التي تستهدف أرض العروبة والإسلام.

وتنقل ابن دراج في مدحه إلى أن استقربه المطاف عند منذر بن يحيى صاحب سرقسطة الملقب بذي الرياستين وله فيه أكثر من ثلاثين قصيدة نذكر من واحدة منها:

ولتعلم الأملاك أني بعدها ... ألفيت كل الصيد في جوف الفرا
كلاّ وقد آنستُ من هودٍ هدى ... ولقيت يعرُبَ في القبول وحميرا
والحارث الجفنيُّ ممنوع الحمى ... بالخيل و الآساد مبذول القرى
وأتيت مجدك وهو يرفع منبراً ... للدين والدنيا ويخفض منبرا
وخططتُ بين جفانها و جُفُونها ... حرماً أبتْ حرماته أن تُخْفرا[٨]

قال أبو الحسن: أراه احتذى في هذه الأبيات حذو أبي الطيب في ابن العميد حيث يقول:

من مبلغ الأعراب أني بعدها ... جالست رسطاليس والإسكندرا
ولقيت بطليوس دارس كتْبه ... متبدياً في ملكه متحضّراً
ولقيت كلّ الفاضلين كأنّما ... ردّ الإله نفوسهم والأعصرا
نسقوا لنا نسق الحساب مقدّماً ... وأتى "فذلك" إذ أتيت مؤخرا[٩]

وعرف ابن دراج بمعارضته للمتنبي في لاميته المشهورة التي يبدؤها:

لك الله بالنصر العزيز كفيل ... أجدّ مقام أم أجدّ رحيل[١٠]

وتقع هذه القصيدة في خمسة وخمسين بيتاً، بينما تقع لامية المتنبي في ستة وستين بيتاً يبدؤها:

ليالي بعد الظّاعنين شكول ... طوال وليل العاشقين طويل[١١]

---

[٨] الذخيرة، ابن بسام: ق١، م١: ٧٤- ٧٥
[٩] المصدر نفسه
[١٠] يتيمة الدهر الثعالبي ج٢: ١١٠، ديوان ابن دراج: ٣٠
[١١] ديوان المتنبي: ٣٥٥

إن قراءة متأنية للامية ابن دراج تبين لنا تأثره الواضح في المتنبي وبالتالي تلك القواسم المشتركة بينهما، التي تؤكد معارضته للمتنبي، وهذا القاسم يتجلى في أن كليهما أحب أميره وأخلص له فالمتنبي صحب سيف الدولة أكثر من ثماني سنوات، يصف حروبه ويتوقف عند فروسيته العربية معبراً عن إعجابه أيما إعجابٍ بهذه الفروسية، وهذا ما نلحظه أيضاً لدى ابن دراج في صحبته لأبي عامر نحو عشر سنوات في غزواته المتعددة وما كان يمثله من قوة وفروسية عربية في تلك الأصقاع في مواجهة أعدائه، فيقول المقّري عنه في نفحه:

" ومن مناقبه التي لم تتفق لغيره من الملوك في غالب الظن، أن أكثر جنده من سبيه على ما حققه بعض المؤرخين، وذلك غاية المنح من الله والمنّ.

ومن أخباره الدالة على إقبال أمره وخيبة عدوه وإدباره، أنه ماعاد قط من غزوة إلا استعدّ لأخرى، ولم تهزم له قط راية مع كثرة غزواته شاتية وصائفة وكفاه ذاك فخراً".[١٢]

ويبدو لنا أن ميدان الحرب كان هو المجال الذي أظهر تأثر ابن دراج بأبي الطيب ومعارضته في لاميته بالإضافة إلى أن موضوع القصيدة كان مدحياً لدى الشاعرين، وما تميز به هذا المدح من واقعية في تصوير معارك القائدين سيف الدولة وأبي عامر المنصور، وأن القصيدتين من بحر واحد ألا وهو بحر الطويل، والقافية واحدة أيضاً لام مضمومة، ومسبوقة بواو أو ياء، وتضمنت كل قصيدة ثلاثة أقسام: استهلال غزلي أو حماسي ومن ثم مدحي وبالتالي خاتمة وبدت معارضة ابن دراج في تأثره من حيث المبنى والمعنى وسنضرب مثالين فقط من قصيدتي الشاعرين للتدليل على ماذكرنا، يقول ابن دراج:

جـواد لـه مـن بهجـة العـز غـرة ... ومـن شـيم الفـضل المـبين حجـول

ليـزه بـه بحـر كـأن مـدوده ... نوافـل مـن معروفـه وفـضول[١٣]

وفي ذلك إشارة إلى ما قال أبو الطيب المتنبي:

فلمّـا رأوه وحـده قبـل جيـشه ... دروا أن كـل العـالمين فـضول

وأن رمـاح الخـط عنـه قـصيرة ... وأن حديـد الهنـد عنـه كليـل

فـأوردهم صـدر الحـصان وسـيفه ... فتـى بأسـه مثـل العطـاء جزيـل

---

[١٢] نفح الطيب، المقري م١: ٥٩٦

[١٣] ديوان ابن دراج: ٦

جـواد علـى العـلاّت بالمـال كلّـه ولكنّـه بالـدارعين بخيـل[١٤]

وهنا يتبين لنا معارضة ابن دراج للمتنبي مبنى ومعنى فيما نجده في موضع أخر يعارضه في الشكل وليس في المضمون فيقول ابن دراج :

سـحائب تزجيهـا الريـاح فـإن وفـت أنافـت بأجيـاد النّعـام فيـول[١٥]

وهو من قول المتنبي :

سـحائب يمطـرن الحديـد عليـهم فكـل مكـان بالسـيوف غـسيل[١٦]

فهنا نجد أن الشاعرين استخدما السحائب من حيث المبنى إلا أن ابن دراج جعلها صفة للسفن بينما جاءت عند المتنبي صفة للخيل ، وبالمحصلة يمكننا القول : إن ابن دراج عارض المتنبي ولكنه لم يكن بقوته في معانيه العميقة وإنما جاراه في كثير من قصائده من حيث الشكل وبعضهم عده تلميذاً له في هذا الجانب ، وبعض النقاد أخذ على ابن دراج تقييد نفسه بتقليد المتنبي ، ولو أنه أعفى نفسه من ذلك ولم يكن حريصاً على العناية بتقليد المشارقة من حيث الصنعة ، فكانت ثمار شعره قد آتت أكلها وبالتالي اتسمت بكل قوة وحيوية.

ويتحدث بالنثيا عن ابن دراج أنه : "ممن أكثر في مدح المنصور ، وكان كاتباً للحكم المستنصر والمنصور- وله مدائح ومراث طيبة ، كتلك التي قالها في صبح البشكنسية- ثم توجه بعد ذلك إلى بلنسية وسرقسطة حيث تكونت حوله حلقة من الشعراء وأهل الأدب ، وأبياته تنم على ملكة ذهنية فقيرة وتكلّفٍ زائد ، وتعقيد يشبه تعقيد جنجرة الشاعر الإسباني. وإيغال أولئك المحدثين وإسرافهم في تقليد القدماء ، يفسر لنا إقبال الناس على الموشحات الشعبية التي يعد ظهورها رد فعل لهذا الشعر القديم المجدد"[١٧] وربما يأخذ هنا الكاتب الإسباني بالنثيا تأثّر ابن دراج بالمتنبي وأبي تمام وغيرهم من المشارقة ، وفي وصفه لإنتاجه بأنه ينم على ذهنية فقيرة ففي ذلك ظلم لابن دراج ، وهو بذلك يخالف معظم النقاد الذي أدلوا بدلوهم في سوية شعر ابن دراج ولا نجد السيد بالنثيا منصفاً هنا فيما أصدره من حكم بهذا الصدد.

---

(١٤) ديوان المتنبي : ٣٥٨

(١٥) ديوان ابن دراج : ٤

(١٦) ديوان المتنبي : ٣٥٧

(١٧) تاريخ الفكر الأندلسي ، بالنثيا : ٦٥- ٦٦.

ابن شهيد الأندلسي:

أما فيما يتعلق بحضور أبي الطيب لدى ابن شهيد الأندلسي ففي رسالته التوابع والزوابع يقول على لسان تابعه زهير:

"ومن تريد بعد؟ قلت له خاتمة القوم صاحب أبي الطيب، فقال: اشدد له حيازيمك، وعطّر له نسيمك، وانثر عليه نجومك، وأمال عنان الأدهم إلى طريقه، فجعل يركض بنا، وزهير يتأمل آثار فرس لمحاها هناك. فقلت له: ما تتبُّعك لهذه الآثار؟ قال: هي آثار فرس حارثة بن المغلّس صاحب أبي الطيّب وهو صاحب قنْص. فلم يزل يتقراها حتى دفعنا إلى فارسٍ على فرسٍ بيضاء كأنه قضيب على كثيب...

فأنشدته قصيدتي التي أولها:

أبرق بدا أم لمع أبيض قاصل

حتى انتهيت فيها إلى قولي:

تـردّد فيّهـا الـبرق حتـى حـسبتُهُ يـشير إلى نجـم الرُّبـى بالأنامـل

- وأكمل قصيدته المؤلفة من أربعة وعشرين بيتاً.

فلما أنهيت قال: أنشدني أشدَّ من هذا. فأنشدته قصيدتي:

هاتيـك دارُهُـمُ فقـف بمعانهـا تجـد الـدموع تجـدّ في هملاتهـا

فلما انتهيت، قال لزهير: إن امتد به طلق العمر، فلا بد أن ينفث بدرر وما أراه إلاّ سيحتضر، بين قريحة كالجمْر، وهمّةٍ تضع أخمصه على مفرق البدر. فقلت: هلا وضعْته على صلْعة النّسْر!فاستضحك إليّ وقال: اذهب فقد أجزتك بهذه النكتة. فقبّلت على رأسه وانصرفنا"(١٨)

وتكشف رسالة التوابع والزوابع عن سر ابن شهيد نفسه في مذهبه حين تقف به عند شاعر، محاولاً التفوق على مشاهيرهم، ماعدا المتنبي.

فهو يُعارض عمر بن أبي ربيعة في رائيته، وطرفة في لاميته وقيس بن الخطيم في قصيدة حماسية له ومن ثم يعارض المحدثين كالبحتري وأبي نواس، إلا أنه كان يتهيب أن ينشد المتنبي.(١٩)

(١٨) رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد، ١١٣- ١١٤

(١٩) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، إحسان عباس: ٢٩٥

وظل معنى أبي الطيب المتنبي حين يقول:

أطـرح المجـد عـن كتفـي وأطلبـه ... وأتــرك الغيــث في غمْــدي وأنتجــع
والمــشرفيّة مازالـــت مـــشرّفة ... دواء كــل كــريم أو هـــي الوجــع[٢٠]

وظلّ ابن شهيد يحاول مجاراة المتنبي إلى أن قال:

تكلفتهـا والليـل قـد جـاش بحـره ... وقــد جعلـــتْ أمواجُـــهُ تتكسّـر
ومـن تحت حضني أبيضٌ ذو سفاسـق ... وفي الكـفّ مـن عـسالة الخـطّ أسمـر
همـا صـاحباي مـن لـدُنْ كنت يافعـاً ... مقـيلان مـن جـد الفتـى حـين يعثـر
فـذا جـدول في الغمـد تـسقى بـه المنى ... وذا غُــصُنٌ في الكــفّ يجـني فيثمـر[٢١]

ويظهر مما سبق أن المتنبي كان بالنسبة إلى ابن شهيد عملاقاً يأسره، وكان دائماً يسعى لأن يجاريه ويعمل على محاكاته، واستطاع ابن شهيد أن يؤدي ذلك، لأنه أقام شعره على الاندفاع والغضب، وأخذ عليه النقاد أنه كان لديه شعور استعدائي أو أنه متفوق على كل الشعراء، وربما هذه ثقة بالنفس أكثر من اللزوم، إذ كان يعوزه التواضع في هذا المجال، وربما كان يشعر في كثير من الأحيان أنه بسوية المتنبي إن لم يكن متفوقاً عليه.

ابن زيدون

يقول ابن بسام في ذخيرته:

"كان أبو الوليد صاحب منثور ومنظوم، وخاتمة شعراء مخزوم، أحد من جرّ الأيام جراً، وفات الأنام طراً، وصرّف السلطان نفعاً وضراً، ووضع البيان نظماً ونثراً، إلى أدب ليس للبحر تدفقه، ولا للبدر تألقه، وشعر ليس للسحر بيانه، ولا للنجوم الزهر اقترانه، وحظٍ من النثر غريب المباني، شعري الألفاظ والمعاني"[٢٢]

---

(٢٠) ديوان المتنبي: ٣١١
(٢١) الذخيرة لابن بسام، ق١، م١: ٢٥٠
(٢٢) المصدر نفسه: ٣٣٦

لا نود هنا أن نتوقف عند ابن زيدون ونتحدث عما له في مجال الشعر والنظم وإنما أردت إيراد ما قاله أبو الحسن كمدخل للإشارة إلى حضور أبي الطيب عنده فنأخذ بيتاً من قصيدة وجهها من سجنه إلى ابن جهور شاكياً ومادحاً وتقع هذه القصيدة في ثلاثين بيتاً وهو:

ثوى صافناً في مربط الهون يشتكي بتصهاله، وأنا له من أذى الشكْل(٢٣)

فهو كقول المتنبي:

وإن تكن محكمات الشُّكل تمنعني ظهور جري فلي فيهن تصهال(٢٤)

فاستخدم الشاعران هنا الشكل جمع شكال وهو حبل تشد به قوائم الدابة.

وفي قصيدة أخرى لابن زيدون يمدح بها المعتضد بن عباد ويهنئه بعيد الأضحى وتقع في أربعة وثمانين بيتاً يقول:

وما ولعي بالرَاح إلا توهّمٌ لظلْمٍ، به كالراح، لو يترشّفُ(٢٥)

فهو هنا يقلد قول المتنبي:

وما شرقي بالماء إلا تذكراً لماء به أهل الحبيب نزول(٢٦)

ومما لابن زيدون أيضاً من شعر في ولادة مقطوعة تقع في أربعة أبيات يقول في أخر بيت فيها:

ته أحتمل واستطل أصبر وعزّ أهُن وولِّ أُقْبل وقلْ أسمعْ ومُرْ أطعِ(٢٧)

فنراه يقلد أبا الطيب المتنبي في مقطوعة له أيضاً تقع في بيتين من الشعر قالهما عندما سئل بيتاً يتضمن أكثر ما يمكن من الحروف:

عشِ ابْقَ اسْمُ سُدْ جُدْ قُدْ مُرِ انْهُ اسْرُ فُهْ تُسَلْ

غظِ ارْمِ صبِ احْمِ اغْزُ اسْبِ رُعْ زَعْ دِ لِ اثْنِ نلْ(٢٨)"

---

(٢٣) ديوان ابن زيدون: ١٦١

(٢٤) ديوان المتنبي: ٤٨٦

(٢٥) ديوان ابن زيدون: ١٠٣

(٢٦) ديوان المتنبي: ٣٤١

(٢٧) ديوان ابن زيدون: ٦٨

(٢٨) ديوان المتنبي: ٣٤١

ولابن زيدون أيضاً قصيدة يهنئ فيها المعتضد بن عباد بهزيمة ابنه إسماعيل لابن الأفطس، نذكر منها:

سل الخائن المغترّ كيف احتقى به ... مع الدهر عاراً بالفرار مخلدا
رأى أنه أضحى هزبراً مصمّماً ... فلم يعد أن أمسى ظليماً مشرداً[٢٩]

وهذا منقول من قول أبي الطيب المتنبي:

فأتيت معتزماً ولا أسدٌ ... ومضيت منهزماً ولا وعل[٣٠]

ولا يخفى على أحد ما وقع بين ابن زيدون وابن عبدوس بسبب ولادة وتلك الرسالة التي وجهها ابن زيدون على لسان ولادة لمنافسه في حبها كان دأبه السخر منه، وإظهار مقدرته اللغوية وسعة ثقافته الأدبية والفلسفية والتاريخية، مستخدماً كل ما أوتي من فهم وخبرة في هذه الحياة لينال من هذه الشخصية، وقد بلغ ابن زيدون في هذه الرسالة في الحطّ من قدر ابن عبدوس بما لا يتناسب ومستواه الاجتماعي والسياسي، مما أغضب ولادة منه ودفعها لقطع علاقتها به وإلى الأبد. وشاهدنا هنا أن ابن زيدون إذ أورد في رسالته هذه مايلي:

"وإنك راسلتني مستهدياً من صلتي ما صفرت منه أيدي أمثالك، متصدياً من خلتي لما قرعت دونه أنوف أشكالك، مرسلاً خليلتك مرتادة، مستعملاً عشيقتك قوادة، كاذباً نفسك أنك ستنزل عنها إليّ، وتخلف بعدها عليّ:

ولستَ بأول ذي همة ... دعته لما ليس بالنائل"[٣١]

فهذا البيت الشعري أخذه من أبي الطيب، إذ ورد في قصيدة له تقع في اثنين وخمسين بيتاً قالها مادحاً للأمير ويبدؤها:

إلام طماعيةُ العاذل ... ولا أرى في الحب للعاقل

إلى قوله:

ولستَ بأول ذي همة ... دعته لما ليس بالنائل[٣٢]

---

[٢٩] الذخيرة لابن بسام: ق١، م١: ٣٨٦
[٣٠] المصدر نفسه.
[٣١] في الأدب الأندلسي٢، جودت الركابي: ٢٥٢
[٣٢] ديوان المتنبي: ٢٦٩- ٢٧٢

ومما يقوله ابن زيدون في ولادة أيضاً :

سأحب أعدائي لأنك منهم يا من يصح بمقلتيه ويُسقمُ
يا من تألف ليله ونهاره فالحسن بينهما مضيء مظلم[٣٣]

فالبيت الثاني مقتضب من بيت لأبي الطيب المتنبي بدأ به قصيدة مؤلفة من واحد وأربعين بيتاً قالها في رثاء أبي شجاع فاتك بمصر سنة خمسين وثلاثمئة وذلك بعد خروجه منها والبيت هو :

الحزن يقلق والتجمّل يردع والدمع بينهما عصيٌّ طيّع[٣٤]

ولا بن زيدون أيضاً قصيدة يمدح فيها أبا الحزم بن جهور ويبدؤها بالبيت التالي :

هذا الصباح على سراك رقيباً فصلي بفرعك ليلك الغربيبا[٣٥]

وهذه القصيدة تقع في اثنين وثلاثين بيتاً ، ويقول ابن بسام في ذخيرته : إن هذا البيت من قول أبي الطيب المتنبي :

كشفت ثلاث ذوائبٍ من شعرها في ليلةٍ فأرتْ ليالي أربعا[٣٦]

ويقول المستشرق الإسباني آنخل جنثالث بالنثيا في ابن زيدون والمتنبي :

" وربما كان ابن زيدون قد استوحى فنّه من المتنبي الشاعر العربي الطائر الصيت ، فقد كان يقلده في أساليبه وأخيلته تقليداً وهو لهذا "شاعر من طبقة الفحول القدماء وطابعهم ، وكان شعره لهذا جديراً بأن يتخذ مثلاً يحتذيه من جاء بعده من الشعراء" كما يقول أوجست كور ، وقد ذهب إلى هذا الرأي كذلك أبو علي بن رشيق القيرواني ، ومحمد بن صارة الشنتريني وأحمد المقّري"[٣٧]

ويقول ابن بسام في ذخيرته مبدياً إعجابه بالمتنبي ومثنياً عليه :

" بل درٍّ درُّ أبي الطيب من شاعر نطق بالبديّ ، وجرى على عتق جده الكندي. فسبق واستولى على الأمد بقوله إذ صدق :

---

[٣٣] ديوان ابن زيدون : ٦٢
[٣٤] ديوان المتنبي : ٤٩١
[٣٥] ديوان ابن زيدون : ١٣٠
[٣٦] الذخيرة لابن بسام : ق١ ، م١ : ٣٨١
[٣٧] تاريخ الفكر الأندلسي ، بالنثيا : ٨٦

أتيـت بمنطـق العـرب الأصـيل وكـان بقـدر مـا أحسسـت قبلـي
فعارضـه كـلام كـان منـه بمنزلـة النسـاء مـن البعـول
ولـيس يـصح في الإفهـام شـيء إذا احتـاج النهـار إلى دليـل"[٣٨]

ويمكننا أن نختم برأي أندلسي في المتنبي لابن بسام:

"وأما المتنبي: فقد شغلت به الألسن. وسهرت في أشعاره الأعين وكثر الناسخ لشعره، والآخذ لذكره، والغائص في بحره، والمفتش في قعره. عن جمانه ودرّه. وقد طال فيه الخلف. وكثر عنه الكشف. وله شيعة تغلو في مدحه. وعليه خوارج تتعايا في جرْحه. والذي أقول: إن له حسنات وسيئات، وحسناته أكثر عدداً. وأقوى مدداً. وغرائبه طائرة. وأمثاله سائرة، وعلمه فسيح.وميْزُه صحيح. يروم فيقدر. ويدري مايورد ويصدر."[٣٩]

---

[٣٨] المصدر نفسه: ق٤،م١: ٢٠- ٢١
[٣٩] الذخير لابن بسام: ق٤،م١: ٢١٠

المصادر والمراجع

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة٢ ، إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٩ .

(٢) تاريخ الفكر الأندلسي ، آنخل جنثالث بالنثيا ، ترجمة حسين مؤنس ، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة١٩٥٥ .

(٣) ديوان ابن دراج القسطلّي ، تحقيق د. محمود مكي ، المكتب الإسلامي ، ١٣٨٩ .

(٤) ديوان ابن زيدون ، شرح وتحقيق كرم البستاني - دار صادر ١٩٧٥ .

(٥) ديوان المتنبي ، دار صادر – بيروت ، د.ث.

(٦) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق إحسان عباس – دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٩ .

(٧) رسالة التوابع والزوابع ، ابن شهيد الأندلسي ، تحقيق بطرس البستاني ، دار صادر ١٩٨٠ .

(٨) العرف الطيّب في شرح ديوان أبي الطيّب للعلامة الشيخ ناصيف اليازجي در صادر ، بيروت د.ت.

(٩) في الأدب الأندلسي ، جودت الركابي - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٦ .

(١٠)المغرب في حلى المغرب ، أبو محمد الحجاري وعبد الملك بن سعيد وأربعة آخرون ، تحقيق شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٤ .

(١١)وفيّات الأعيان وأبناء أبناء الزمان ، أبو العباس أحمد بن محمد بن ابراهيم بن أبي بكر بن خلّكان ، تحقيق : د. يوسف ومريم طويل ، دار الكتاب العلمية – بيروت ، ١٩٩٨

(١٢)يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، أبو منصور عبد الملك محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة حجازي ، القاهرة.د.ت.

□□

شعرية التشكيل النحوي في قصيدة " واحرَّ قلباه" للمتنبي

❑ أ.د. محمد عبدو فلفل*

نحلل في هذا البحث نصاً من شعر المتنبي، والغاية من التحليل النصي للقصيدة محاولة فهمها وتفسيرها من خلال مكوناتها ، والذي يساعد على الدخول في عالم القصيدة ..إضاءتُها وكشفُ أسرارها اللغوية، وتفسيرُ نظام بنائها وطريقةُ تركيبها، وإدراك العلاقات فيها ، وبيان الوجوه الممكنة للنص من خلال المعطيات التعبيرية المبنية على تواشج المفردات والبناء النحوي الذي يُعَدُ ركيزة النص الأساسية ، وذلك بالمفهوم الواسع للنحو الشامل لمنظومة القواعد الصوتية والصرفية والتركيبية ، ذلك أن (اللغة الفنية تتآزر كلُّ طاقاتها الصوتية والتركيبة والمعنوية والموسيقية لتصنع حالة شعورية محددة)[1] وغني عن التأكيد أن التحليل النصي يعتمد على الوعي الاستبطاني الذي يُعَدُّ العلاقة الرئيسية بين القارئ والنص[2]،

* أستاذ في قسم اللغة العربية – جامعة البعث- سورية

(١) اللغة الفنية ٢٦.

(٢) انظر : النص والخطاب والإجراء ٤٦٦.

وهو وعي يُمَكِّن ، أو ينبغي أن يُمَكِّن من سبر أغوار المادة التي يتكَوَّنُ منها النص الشعري[١] ألا وهي تشكيله اللغوي ، وفي ضوء هذا التصور للتحليل النصي للخطاب الشعري تتناول هذه الدراسةُ قصيدة من شعر المتنبي ، وهي ميميتُه التي عاتب فيها سيفَ الدولة ، وقد نال منه في مجلسه بعد أن أوقع[٢] بينهما الحُسَّاد والمنافسون ، وسيكون تحليلنا لهذه القصيدة مستنيراً بمعطيات من نحو النص ، ومن علوم العربية بمختلف مستوياتها الصوتية والمعجمية والصرفية والنحوية ، أي أننا سندخل من بوابة هذه المستويات اللغوية إلى عالم القصيدة في أبعادها الدلالية والنفسية ، ذلك أن معطيات السياق بمختلف تجلياتها وماهاياتها من العناصر النصية المكونة[٣] للقصيدة ، والمنجزة لشعريتها بمختلف أبعادها ، لذا سيكون من المعوَّل عليه في دراستنا هذه أن النص بنيةٌ دالة تقوم على القصد والاتساق وتكامل عمل عناصرها في إنجاز النصية والأدبية ، ومن أساسيات هذه النصية البنيةُ الدلالية المركزية العامة التي تعد المُحرِّكَ الأساسيَّ ، والمُتَحَكِّمَ الأقوى في تَخَيُّرِ الشاعر للعناصر اللغوية المشكلة لقصيدته ، فموضوعُ الخطاب من وجهة نظر نصية يُنَظِّم ، ويصف الإخبارَ الدلالي للمتتاليات كَكُلٍّ ، تلك هي وظيفة موضوع الخطاب الذي يُعَدُّ بنية دلالية ، يوصف بواسطتها اتساق الخطاب عند فان دايك[٤] وهذه المقولة تسمح طبيعة النص الذي بين أيدينا أن نوجزها إيجازا واضحا جامعا ، مفاده أن القصيدة قضيةٌ ، موضوعُها في هذا النص هو المتنبي ، ومحمولُها محمولاتٌ متباينة تبايناً ، أساسُه التعارضُ الذي يمثل بجلاء الأغراض والعواطف والمشاعر المتباينة التي تتنازع المتنبي في هذه القصيدة خاصة ، وفي علاقته بسيف الدولة عامة ، فصوتُ العقلية الذرائعية التي تقتضي حسنَ التأتي بالتقرب من ذوي السلطان يحمل على بسط حبال الوصل ، ولكن مشاعر الفخر والاعتداد المتأصلة متأججةً في نفس المتنبي ليست مما يوثَّق عرى هذا الوصال.

ومن الطبيعي أن يكون لهذه العلاقة المشروخة في بنيتها العميقة انعكاسات نفسية متصارعة تمثل صراعاً مؤجَّلاً ، وقد تجلت في النص بثنائيات ، حُرِصَ على التوازن في الجمع فيما بينها ، وهي ثنائيات الإبلاغ والإيحاء في الوظيفة ، والعقلية والانفعالية في المعالجة ، والفخر بمآثر الذات في معرض المدح للآخر ، والعتب على سيف الدولة والشكوى منه مع الحرص على وصاله واستمالته ، ومن الطبيعي أيضا أن يكون التشكيل اللغوي لقصيدة شاعرٍ بقامة المتنبي معادلاً لغوياً فنياً ، يجسِّد هذه الثنائيات تجسيدا يراعي الأبعاد التأثرية الانفعالية لدى المنشئ ، بقدر ما يحرص على إثارة المتلقي والتأثير فيه.

---

[١] انظر: الإبداع الموازي ١٠ ، ١٦ ، والبلاغة والأسلوبية ٢٥٢

[٢] انظر: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري ٢/٢٢٢ ، وشرح ديوان أبي الطيب المتنبي المسمى "معجز أحمد" للمعري٤/٢٤٧

[٣] السياق بمختلف تجلياته عنصر من العناصر النصية ولاسيما فيما يعرف بالنص الوحيد الجملة.انظر: أصول تحليل الخطاب١/٨٤- ٨٥.

[٤] انظر: لسانيات النص ٤٢- ٤٦ ، ١٨٠ونحو النص ٨١ للنحاس

ومن الطبيعي أن يرتبط اختيارُ الشاعر للعناصر اللغوية المشكّلة لقصيدته ارتباطاً واعيا أو غير واع بطبيعة التجربة الفنية والنفسية[١] ومع ذلك يبدو أن الراجح ألا يُلزِمَ المحلّل نفسه بتحليل كل عناصر التشكيل اللغوي للعمل المدروس، بل يَقْتَصِرُ في ذلك على ما يتراءى له أنها العناصر الأكثر إثارة وتعبيراً عن أبعاد النص الجمالية والدلالية، والراجح أيضا أن ذلك لا يعني بالضرورة عجزاً عن مواجهة النص[٢] بقدر ما يعني إيمانا بمقولات، مفادها أن الاعتقاد بأن العمل الإبداعي الحق يقوم على رصيد دائم من الجمالية لا ينفي الإيمان بأن العناصر المنجزة لهذه الأدبية تختلف باختلاف المشاركين في النص إنشاءً وتلقياً، وباختلاف العصور، ذلك أن القيم الجمالية للعناصر الأسلوبية قد تختلف من عصر لآخر[٣]، يضاف إلى ما تقدم كلّه أنَّ العمل الأدبي عامة - كما لاحظنا من قبل - يقوم على نسب متفاوتة من العناصر اللغوية الإيحائية التأثرية الانفعالية والتأثيرية التفاعلية، والعناصر اللغوية الإبلاغية التواصلية التي يمكن أن تنتسب لما يسمى بالعناصر اللغوية المحايدة فنياً[٤] على النحو الذي عرضنا له من قبل، لما تقدم كله يميل المرء إلى أن الأقرب إلى التلقائية المنهجية، والواقعية التحليلية أن يُقْتَصَر في التحليل على تناول ما يتراءى للمحلّل أنها العناصرُ اللغوية التي تشكل بؤر الإشعاع العاطفي النفسي والجمالي في النص المحلَّل، على أن تكون العناصر الأخرى المسكوت عنها بنية تحتية لهذه البؤر، أو أن تكون مشاريع تحليل تنتظر قراءات أخرى.

والذي تحسن الإشارة إليه قبل المضي في تحليل النص الذي بين أيدينا هو أن تناوله تناولاً منهجياً، يقوم على الفصل بين المستويات الصوتية والمعجمية والصرفية والنحوية لا يحول دون الاستعانة في تحليل هذا العنصر أو ذاك من هذا المستوى أو غيره بتحليل عناصر من مستويات لغوية أخرى استكمالاً لتوضيح دور العنصر المدروس من جهة، وتسليماً بتآزر مختلف مستويات النظام اللغوي وتفاعلها في إنتاج نصية النص وجمالياته من جهة أخرى، وعلى هذا المنوال سننسج في تحليل قصيدة المتنبي التالية سعيا إلى ارتياد آفاقها وسبر أغوارها.

- النصُّ المحلَّل[٥] :

وا حَــرَّ قلبــاهُ ممَّــنْ قلبُــه شَبِــمُ ... ومــن بجــسمي وحــالي عنــده سَــقَمُ[٦]
مــا لــي أكتِّــم حبّــاً قــد بــرى جــسدي ... وتَــدَّعي حــبَّ ســيف الدولــة الأُمَــمُ

---

[١] انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص ٢٠٦، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ٥٧، وظواهر نحوية في الشعر الحر ٨٠

[٢] يرى الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف أن على المحلل الدارس أن يستوفي تحليلُه كلَّ عناصر التشكيل اللغوي للقصيدة، كما يرى أن عدم الوفاء بذلك يمثل ضربا من تمزيق النص، وعجزا عن مواجهته. انظر: الإبداع الموازي ٣٥- ٣٩، واللغة وبناء الشعر ٣٧.

[٣] راجع: المرايا المحدبة ٢٣٨- ٢٣٩ والبلاغة والأسلوبية ١٩٠ والإبداع الموازي ٣٤ وعلم اللغة والدراسات الأدبية ١١١- ١١٣.

[٤] انظر: أساليب الشعرية المعاصرة ١١

[٥] مصدر النص، وشرح غريب ألفاظه هو شرح ديوان المتنبي للعكبري المسمى "التبيان في شرح الديوان" ٣/ ٣٦٢، وشرح ديوان المتنبي المسمى "معجز أحمد" للمعري ٤/ ٢٤٧

[٦] الشَّبِم: البارد

إنْ كـان يجمعنا حبٌّ لغُرّته ... فليت أنّا بقدر الحب نقتسمُ[1]

قد زرتُه وسيوفُ الهند مشرعة ... وقد نظرتُ إليه والسيوفُ دمُ

فكان أحسنَ خلق الله كلّهم ... وكان أحسنَ ما في الأحسن الشيمُ

فوتُ العدو الذي يَمّمْتَه ظفرٌ ... في طيّه أسفٌ في طيّه نِعَمُ

قد ناب عنكَ شديدُ الخوفِ واصطنعتْ ... لكَ المهابةُ ما لا تصنع البُهَمُ[2]

ألزمتَ نفسَك شيئاً ليس يلزمها ... ألّا يواريَهم أرضٌ ولا عَلَمُ[3]

أكلّما رُمتَ جيشا فانثنى هرباً ... تصرّفتْ بك في آثاره الهِمَمُ

عليك هزمُهم في كل معتَرك ... وما عليك بهم عارٌ إذا انهزموا

أما ترى ظَفَراً حلواً سوى ظفرٍ ... تصافحتْ فيه بيضُ الهند واللِّمَمُ[4]

يا أعدلَ الناس إلاّ في معاملتي ... فيكَ الخصامُ وأنتَ الخصْمُ والحَكَمُ

أعيذُها نظراتٍ منكَ صادقةً ... أن تحسب الشحمَ فيمن شحمُه ورمُ

وما انتفاعُ أخي الدنيا بناظره ... إذا استوتْ عنده الأنوارُ والظُّلَمُ

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ... وأسمعتْ كلماتي مَنْ به صَمَمُ

أنام ملءَ جفوني عن شواردها ... ويسهر الخلق جرّاها ويختصمُ

وجاهلٍ مدَّه في جهله ضحكي ... حتى أتتْه يدٌ فرّاسة وفمُ[5]

إذا نظرتَ نيوبَ الليث بارزة ... فلا تظننَّ أن الليث يبتسم

ومهجةٍ مهجتي من همِّ صاحبها ... أدركتُها بجواد ظهرُه حَرَمُ[6]

رجلاه في الركض رجلٌ واليدان يدٌ ... وفعلُه ما تريد الكفُّ والقدمُ

ومُرهَفٍ سرتُ بين الجحفلين به ... حتى ضربتُ وموجُ الموت يلتطمُ

فالخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفني ... والضربُ والطعنُ والقرطاسُ والقلمُ

---

(١) الغُرّة: الطلعة البهية.

(٢) البُهَم: الأبطال، وهو جمع، مفرده بُهْمَة.

(٣) العلم: الجبل.

(٤) اللِّمَم: جمع لِمة، وهي الشعر المُلِمُّ بالمنكب، والمقصود هنا الرؤوس.

(٥) اليد الفرّاسة: الكثيرة دقّ الأعناق، وهي من الفرس وهو دقُّ العنق.

(٦) ظهره حرَم: يريد أن جواده سريع، لا ينال ظهره أحد، فراكبه آمِنٌ أمْنَ ساكن الحَرَم.

صحبتُ في الفَلَواتِ الوَحْشَ منفردا   حتى تعجَّبَ مني القُورُ والأكم[1]
يا من يعزُّ علينا أنْ نفارقهم   وجدانُنا كلَّ شيءٍ بعدَكم عدمُ
ما كان أخلقَنا منكم بتكرُمةٍ   لو أن أمركم من أمرنا أَمَمُ[2]
إنْ كان سرَّكُمُ ما قال حاسدنا   فما لجرحٍ إذا أرضاكم ألمُ
وبيننا لو رعيتُم ذاك معرفةٌ   إنَّ المعارف في أهل النهى ذِمَمُ
كم تطلبون لنا عيباً فيعجِزُكم   ويكره الله ما تأتون والكرم
ما أبعدَ العيبَ والنقصانَ عن شرفي   أنا الثريا وذان الشيب والهرم
ليت الغمام الذي عندي صواعقه   يزيلهن إلى من عنده الدِّيَمُ
أرى النوى تقتضيني كلَّ مرحلةٍ   لا تستقلُّ به الوخَّادةُ الرُّسُمُ[3]
لئن تركن ضُمَيراً عن ميامننا   ليحدثَنَّ لمن ودعتُهم ندمُ[4]
إذا ترحَّلْتَ عن قومٍ وقد قدروا   ألاّ تفارقهم فالراحلون هم
شرُّ البلاد بلادٌ لا صديق بها   وشرُّ ما يكسب الإنسان ما يصم
وشر ما قنصته راحتي قنص   شُهْبُ البُزاة سواءٌ فيه والرَّخَمُ[5]
بأيِّ لفظ تقول الشعرَ زِعْنِفَةٌ   تجوز عندك لا عربٌ ولا عجمُ[6]
هذا عتابي إلا أنَّه مِقَةٌ   قد ضُمِّنَ الدُّرَ إلا أنَّه كَلِمُ[7]

المعطى الصوتي :

للخاصية الصوتية في اللغة وظيفة تعبيرية ، تتمثل بتوكيدها لعواطف المتكلم واتجاهاته ، فكل لغة تضع تحت تصرف أبنائها مجموعة غنية من المصادر الصوتية للتعبير عن المشاعر[8] ، لذا كان مما تعتمد عليه اللغة الشعرية في

---

(١) القُوْر بالراء : جمع قارة ، وهي ما ارتفع من الأرض ، وروي "القَوْز" بالزاي ، وفتح القاف ، وهو الكثيب الصغير ، وجمعه أقواز .

(٢) الأَمَم : القصد والقرب ، ولعل المراد في هذا السياق أن يقبل سيف الدولة عليه .

(٣) الوخَّادة : الراحلة التي تسير الوخْد ، وهو ضرب سريع من السير ، والرُّسُم : جمع مفردة ، راسم ، أو رَسُوم ، وهي الراحلة التي تسير الرسم ، وهو ضرب من السير أيضاً.

(٤) ضمير : جبل قريب من دمشق .

(٥) البزاة جمع البازي ، وشهب البزاة كرامها رفعة وسمواً ، وأما الرَّخَمُ فجمع مفرده رَخْمة ، طائر يأكل الجيف ، ولا يصيد ، وهو من لئام الطير و أوضعها .

(٦) الزِعْنِفَة : اللئيم الساقط من الناس .

(٧) المِقَة : المحبة والود .

(٨) انظر : اللغة واللغويات ١٩٩.

التعبير عما بها من شحنات عاطفية ونفسية طبيعة البنية الصوتية التي يتكون منها نسيجها اللغوي ، فالأصوات التي يخرجها الإنسان رموز لحالة نفسية[١] ، وهذا ما يدركه الشعراء قبل غيرهم ، لذا يعولون على الخصائص الإيحائية لأصوات الكلمات ، ولا سيما المدود في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة[٢] ، بل ربما كان التعبير عن المخزون العاطفي والنفسي للقصيدة ببنيتها الصوتية أبلغ تأثيرا في المتلقي ، وأعمق تعبيرا عن الحالة التأثرية للمنشئ ، وذلك لما في هذه الوسيلة التعبيرية من العفوية ، والبوح المجرد ، والانعتاق النسبي من قيود المرجعية اللغوية التي لا تفتأ تلقي بثقلها على توثُّب العمل الإبداعي وانطلاقته المتمردة ، فاللغة في تَوسُّلِها البنية الصوتية في التعبير عن الأبعاد العاطفية والنفسية تكون في أكثر حالاتها شبها بالموسيقا ، ولا يخفى ما في الموسيقا من التميز بالتعبير التجريدي ، وبقدر أكبر من التحرر ، ومن التعبير الدقيق والعميق عن الدفين من المشاعر والأحاسيس ، وذلك لما تقوم عليه من نبر للمقاطع ، وتنغيم للجمل نبرا وتنغيما محكومين بالحالة العاطفية والنفسية التي يصدر عنها المنشئ ويستقبل بها المتلقي . وتعويلُ اللغة الشعرية على هذه المعطيات في إنجاز التجربة يعني التفعيل الأبلغ والأدق والأعمق للجانب الصوتي في الظاهرة اللغوية ، ولا شك أن هذا التفعيل يكون أكثر أهمية وخطرا في الخطاب الشعري المحروص فيه على الموسيقا مُكَوِّنا عضويا من مُكَوِّنات التجربة الشعرية .

في ضوء هذه المقاربة لدور البنية الصوتية في إنجاز التجربة الشعرية بأبعادها النفسية والعاطفية والدلالية نحاول أن نكشف عن دور هذه البنية في التجربة التي بين أيدينا ، وذلك لربط بنيتها بما جيء بها من أجله. وأبرز ما يلفت الانتباه في البنية الصوتية للقصيدة موضوع الدراسة اقتصادُها في توظيف المدود أو المقاطع الصوتية الطويلة ، لذا لم يكن لهذه المدود على اختلاف أنواعها حضور لافت في تشكيل البنية الصرفية للمشتق من ألفاظ هذا النص ، فما فيه من ذلك لم يشكل ظاهرة أسلوبية بقدر ما هو عناصر محايدة ، استعملت بالحدود الطبيعية المألوفة في اللغة الفنية وغير الفنية ، وفي ذلك دلالة على حضور سلطان العقل المراقب لما ترغب فيه طبيعة المشاعر من العفوية والانطلاق و الانـدياح ، فالمتنبي يصدر في عتابه لسيف الدولة عن مكنون من العواطف المتباينة ، والنوازع والأغراض المتعاندة ، التي تتمثل بالحرص على الوصال بقدر الحرص على الظهور بمظهر القوي الواثق المعتد ، ويبدو أن هذا الرغبات المتنازعة جعلت المتنبي يتجنب ما أمكنه الأمر استعمال المدود ، أو الصوائت الطوال التي كثيرا ما تهيمن في مواقف الحزن والكآبة والإحباط[٣] ، وذلك لَقدرة هذه المدود على إشاعة الإحساس بالبكائية والانتحاب ، وهذا ما لا يليق بأحاسيس التوجع أو الحزن التي يرغب الكبرياء[٤] الجريح في أن تبقى خفية عند المتنبي .

---

[١] راجع المرايا المحدبة ٢٦٥ونحو النص ٥٣للنحاس.

[٢] انظر: بناء لغة الشعر ٤٢و البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ٣٧وتحليل الخطاب الشعري٣٦ .

[٣] وهو ما لوحظ في الشعر الحديث المثقل بالحزن والكآبة والإحباط.انظر: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ٣٧.

[٤] يرى بعضهم يرى أنه كان لحدة الكبرياء والاعتداد بالنفس عند المتنبي أثر في موقف المتلقي والناقد منه . انظر : النقد اللغوي عند العرب ١١٦.

ويبدو أن قافية هذه القصيدة من معالم اقتصاد المتنبي في استعماله للمدود، فهي ميمية مضمومة، والميم شفوية المخرج، والضمة أيضا شفوية المخرج، ويتطلب التلفظ بهما أن تستدير الشفتان استدارة، فيها من الثقل النطقي ما ليس في نطق الصائتين الآخرين، ومن المعروف أن الواو المدية أثقل نطقا، وأقل وضوحا في السمع من الألف والياء[١]، مما يؤنس بأن تَخَيُّرَ القافية في هذه القصيدة يصدر عن الرغبة في التحكم بالتعبير عن المشاعر والأحوال النفسية الخبيئة في قصيدة، يريد لها المتنبي أن تقوم على معادلة، طرفاها التعبير عن المهابة والوقار والاعتداد بالنفس، والسخط والتبرم، من جهة، وعن الرغبة في الإبقاء على حبال الوصل من جهة ثانية، وكأن هذه القافية المقتصدة في التصويت والمد مقارنة القوافي المطلقة الأخرى من معالم النأي بالنفس عن الصوائت الطوال التي تُظهر صاحبها في غير حالة الحبور والسرور بمظهر المتفجع المتوجع خلافا لما يصر المتنبي على إظهاره من القوة والتماسك والاعتداد بالنفس.

على أن اقتصاد المتنبي في استخدام المدود، أو الصوائت الطوال في هذه القصيدة لا ينفي تعويله أحيانا على ما للمدِّ من قدرة تعبيرية في تصوير طبيعة الموقف النفسي، ومن هذا القبيل القليل قوله في مطلع القصيدة: **واحرَّ قلباه ممن قلبُه شَبِمُ**. فمن اللافت في هذه العبارة التوظيف المباشر والتقليدي لأسلوب التوجع القائم أصلاً على استثمار المد الصوتي حاملا للعمق الانفعالي الكامن وراءه[٢]، وذلك في **قوله**: واحرَّ، ولكن الأبلغ والأعمق في تصوير هذا البعد **قوله: "قلباه"** بانحراف لغوي تمثل بقلب ياء المتكلم ألفا، وبالإبقاء على هاء السكت متحركة في الوصل، وهي لا تكون إلا في الوقف، ثم إن وجدت لا تكون إلا ساكنة، لذا عيب على المتنبي[٣] لأنه أثبتها في الوصل. وحرَّكها، والنظر إلى هذا التركيب في ضوء الموقف الانفعالي العام للقصيدة يوحي باستجابته لملابسات هذا الموقف، بل يوحي بأنه الأقدر على التعبير عن مشاعر الغضب، والتألم العميق والسخط المتبرِّم بما نال المتنبي من سيف الدولة، فهاء(قلباه)العميقة مخرجا، والمسبوقة بألف بلغت مداها في المد يشتركان في إنجاز تركيب صوتي يتصف بانداياح في الصوت وعمق في المخرج، يجسدان باقتدار اتساع وعمق أحاسيس الغضب والألم عند المتنبي.

ومن معالم توظيف المتنبي للمدود في هذه القصيدة قولُه مستميلا سيف الدولة:

وبيننا ـــ لـو رعيـتم ذاك ـــ معرفـة إن المعـــارف في أهـــل النهـــى ذمـــم

---

[١] يقول الدكتور على السيد يونس في " جماليات الصوت اللغوي"١٨عن توالي صوتي الميم والواو: هما صوتان يتطلبان تحريك الشفاه، وفي توالي التحريك على هذا النحو شيء من الصعوبة، وانظر: التراث اللغوي العربي ٩١.

[٢] انظر: من وظائف الصوت اللغوي ٥٨- ٥٩، ١٠١

[٣] انظر: شرح ديوان المتنبي المسمى " معجز أحمد" للمعري٤/٢٤٨

فقد أشار إلى الـ(معرفة) المؤنثة بالاسم(ذاك) المستعمل عادة في الإشارة إلى المذكر[١]، ويبدو أن الذي دعا المتنبي لاختيار (ذاك) دون (تلك) ما فيها من المد الصوتي الذي يعبر عن التاريخ المديد لهذه المعرفة التي كانت تجمع بين المتنبي وسيف الدولة[٢]، ولاشك أن هذا الصائت المديد يزداد امتدادا وظهورا سمعيا بالإيقاع المنبور، ولعل التذكير بهذه الصحبة المديدة يحمل على الصفح والتجاوز، والإبقاء على الوصال الذي يصبو إليه الشاعر عند صاحبه .

وبعد فهذه لمحات من توظيف المتنبي للبنية الصوتية في التعبير عن تجربته في هذه القصيدة وهي لمحات لا تدعي الاتساع في الاستقصاء ، ومع ذلك تؤمِّل أن تكون مقنعة في التدليل على ارتباط مظاهر البنية الصوتية في القصيدة بوظيفتها الجمالية الدلالية ، وذلك في ضوء علاقاتها العامة بمختلف عناصر النص ، ولاسيما موضوعه العام، أو بنيته الدلالية العامة ، وهذا ما تسعى إلى التدليل عليه أيضا الفقرة التالية في تناولها لمعجم القصيدة موضوع الدراسة

المعطى المعجمي:

اللافت أن معجم هذه القصيدة تتجلى مفرداته في الأعم الأغلب بالوضوح والسهولة، وتجنب الحوشي الغريب[٣]، يضاف إلى ذلك أنَّ جل هذه المفردات لا يقوم على علاقات مجازية مبهمة، أو ذوات دلالات بعيدة أو غريبة ، بل على علاقات تركيبية موحية ومُشِفَّة من قبيل المجاز الاستعاري في(**حبًّا قد برى جسدي**)و(**اصطنعت لك المهابة ما لا تصنع البهم**) (**وتصافحت فيه بيض الهند و اللمم**) و(**حتى تعجَّب مني القور والأكم**) ومن الوسائل التعبيرية المُشِفَّة عند المتنبي في هذا النص التشبيه البليغ في(**السيوف دم**) و(**فوت العدو الذي يممته ظفرٌ**) و(**أنا الثريا**) (**وظهرُه حَرَم**) و قوله في الختام :

هـــذا عتابـــك إلا أنـــه مقـــة ... قـــد ضـــمن الـــدرَّ إلا أنـــه كلـــم

إلى غير ذلك من العلاقات التي جعلت الألفاظ السهلة الواضحة المألوفة في نظم مجازي مُشِفٍّ تستدعيه طبيعة البنية الدلالية النفسية العامة للقصيدة وأغراضها الجزئية ، لأنها قصيدة تقوم على الإفهام والتبليغ والإقناع بقدر ما تقوم على التأثر والانفعال ، والتأثير والإثارة والإيحاء ، وهذه المرتكزات العامة للخطاب هي التي تحكمت عند

---

(١) جُعِل ذلك ضرباً من الحمل على المعنى، لأن المعرفة بمعنى العرفان أو الحق. انظر: شرح ديوان المتنبي المسمى"معجز أحمد" للمعري ٤/٢٥٧- ٢٥٨

(٢) ولعل مما يؤنس بذلك إشارة الأئمة إلى أن(ذاك) يشار بها إلى البعيد ،قال الخطابي (وذاك تستعمل فيما كان متراخياً عنك) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ٣٢

(٣) أكثر ألفاظ النص غرابة لا يتجاوز العشر، هي: شَيِم ،البُهَم، القُوْر، الأكَم، أَمَم، الوَخَّادة، الرُسُم، الرَّخَم ،زِعْنِفَة

الشاعر بأساليب التعبير عما قام عليه النص من معاني وقيم الفخر والاعتداد بالنفس، والسخط مع الحرص الشديد على التمسك والإبقاء على أن يكون عامرا ذاك الذي بين المنشئ والمتلقي، إنه الخطاب الذي يحرص على إظهار الذات المنشئة بكل ما يشرف ويدعو إلى الفخر بقدر حرصه على استمالة المخاطب للمتلقي بإثارته والتأثير فيه وإقناعه، ولا يخفى ما تستوجبه هذا المعاني والأغراض النفسية من تقرير للأفكار على أنها حقائق يمكن توظيفها في كثير من الحِجاج العقلي الذي بدتْ معالمه في غير قليل من جنبات الخطاب، ومن الطبيعي أن يقوم خطاب، هذه بنيته دلاليا ونفسيا على مفردات تـخفَّفَتْ من الغريب والحوشي، وتحامت الدخول في علاقات مجازية، تفضي إلى البعد أو التعقيدْ.

على أن ذلك كله لا ينفي تعويل المتنبي أحيانا في اختيار مفردات قصيدته هذه على توظيف الدلالة الاسْتِلْزامية، أو التَضَمُّنِيَّة الاستدعائية، وقد نبَّه الخطابي (٣١٩هـ) من قبل على أن (المعقول من الخطاب عند أهل الفهم كالمنطوق به)[١] والدلالة الاستدعائية أو الاستلزامية أو التضمنية تعني أن يستحضر المتلقي صورا أو معاني من جراء سماع الكلمة في سياق ما، وقد تكون هذه المعاني أو الصور جزءا من دلالات هذه الكلمة في غير هذا السياق، وقد لا تكون [٢]، ولكنها بالتأكيد ليست من المعاني المباشرة أو الأولية في السياق المستدعي لهذا الضرب من الدلالات، وهذا هو في الغالب شأن الكلمة في الشعر حيث(لا تحمل معناها القاموسي فحسب، بل تضيف إليه حشدا من المترادف والمشترك، الكلمات لا تحمل معانيها فحسب، بل تستثير معاني الألفاظ الأخرى التي ترتبط بها من حيث الصوت، أو من حيث المعنى، أو من حيث الاشتقاق، بل ربما الألفاظ المضادة أوالمستبعدة)[٣] ومن هذا القبيل هنا الفعل (تصافحتْ) في:

أمـــا تـــرى ظفـــرا حلـــوا ســـوى ظفـــر   تـــصافحت فيـــه بـــيضُ الهنـــد و اللمـــم

فاللافت في هذا الاستعمال جعلُ ضرب السيوف للرؤوس مصافحة لها، وفي ذلك ما فيه من تنافر في العلاقات الدلالية، وخَرْقٍ لما يعرف بالتوارد المعجمي[٤]، ولعل هذه المفارقة الدلالية يمكن تفسيرها بربطها بالبنية الدلالية العامة للقصيدة التي من أولى أولوياتها استرضاء المتنبي لسيف الدولة واستمالته، وهو غرض لا يفتأ يطل برأسه بلبوسات متباينة في مختلف جنبات القصيدة، فالمتنبي وهو يمدح سيف الدولة بالشجاعة والفتك بالأعداء يحرص على إظهار رغبته في أن يكون بينه بين سيف الدولة صفح ومصافحة، مما حمله على جعل ضرب السيوف لرؤوس الأعداء مصافحة لها. وعلى هذا النحو يمكن تفسير استعمال المتنبي للفعل (صَحِبَ) في قوله :

---

(١) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ٥٢

(٢) انظر: اللغة واللغويات ١٤٤ وتحليل الخطاب ٣٩- ٤٤ واللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة ٣٦٦- ٣٧١.

(٣) نظرية الأدب ٢٣٩، وانظر: علم الإشارة؛ السيميولوجية ٥٩، ١٢٤.

(٤) التوارد المعجمي هو تناسب معاني المفردات المتوالية في التركيب.انظر: ضوابط التوارد المعجمي ٣٠٥- ٣٠٨.

صحبت في الفلوات الوَحْشَ منفردا   حتى تعجب مني القور والأكم

ففي المحور الأفقي استعمل المتنبي هنا الفعل (صحبتُ) وذلك في معرض فخره بالشجاعة وكثرة ارتياد الصحراء، والمعايشة الطويلة لوحشها، علما أن في المحور الرأسي خيارات أخرى، تفي بالمعنى العام كما تفي بمتطلبات الوزن، ومن هذا القبيل الفعل (لزمتُ) ولكن المتنبي وهو في معرض الفخر بنفسه يحرص على استمالة المتنبي والإبقاء على وده ، فكان أن جعل معايشته لوحش الصحراء، وملازمته لها ضربا من الصحبة لما في ذلك من حض خفي لسيف الدولة على مصاحبة هذا الذي تهاب، و تأمن الوحْشُ جانبَه، فغدا من المناسب للمقام أن يكون ما بين المتنبي ووحوش الصحراء ضربا من الصحبة.لا مجرد ملازمة تفرضها طبيعة الموقف، ومما قد يكون المتنبي عول في اختياره له على الدلالة الاستدعائية الإيحائية لفظ (الثريا) في قوله :

ما أبعد العيبَ والنقصانَ عن شرفي   أنا الثريا و ذان الشيب والهرم

فاستعمالُ لفظ الثريا في معرض فخر المتنبي بخلود ذكره، وسمو مكانته ورفعتها، يستدعي معنى آخر، مفاده أن من يفتخر عليهم هم الثرى انحطاطاً وضعةً وخمولَ ذكرٍ.ومما يمكن أن يذكر في هذا السياق استعمال المتنبي للفظ (الشوارد) في قوله مفتخرا بقصائده :

أنام ملء جفوني عن شواردها   ويسهر الخلق جراها ويختصم

ففي محور الاختيار بدائل للفظ(الشوارد) المُعبَّر به عن انشغال الناس بشعر المتنبي، ولا سيما ما يستغلق عليهم فهمه منه ، وكأن في لفظ الشوارد هذا تعبيرا عن رغبة المتنبي الدفينة و المعلنة في استمالة سيف الدولة وكسب وده ، فإن لم يكن بينهما فالمصير هو التشرد و الضياع ، مما يشي بأن المتنبي يشعر وهو في أشد المواقف فخرا بنفسه بالحاجة الماسة لوصال سيف الدولة .

وبعد فلعل في هذه النماذج ما يقنع بأن مما تحكم باختيار المتنبي لمفردات قصيدته التعويل على دلالتها الاستلزامية الاستدعائية، مما كان له دور في بناء الجانب الإيحائي الجمالي في هذا النص الشعري، وتحقيق ما يسمى بمعنى المعنى وهو جانب رئيس مما يقوم عليه الشعر .

ويبدو أن مما ساهم في ذلك أيضا الثنائيات اللفظية القائمة على مفارقات، أساسها الجمع بين ما لا يأتلف معانيه من الألفاظ ، ومن هذا القبيل **(الحرُّ والشبِمُ) و(الخصمُ والحكَمُ) و(الشحم والورم) و(الأنوار والظلم)و(السمع والصمم) و(الوجدان والعدم) و(البزاة و الرخم) و(الصحبة والوحوش) و(الرِّجْلان رِجْلٌ) و(اليدان يدٌ)** فالملاحظ في هذه الثنائيات اللفظية أن الشاعر زاوج بين غير المؤتلف من الألفاظ في علاقات دلالية تركيبة ، مما أسبغ على النص ضربا لطيفا من التوتر في العلاقات الدلالية ، مكّنَ المفردات من الإيحاء بمزيد من المعاني الإضافية المركبة ، على نحو جعل النص يزاوج باقتدار في التعبير بين الإبلاغ والإيحاء.

المعطى الصرفي :

يلاحظ من يتتبع البنية الصرفية لهذا الخطاب أنه خطاب يوظف دلالة البنية الصرفية في بناء دلالته العامة ، مما يوحي أن دلالة هذه البنية ليست أقل أهمية في تخير العنصر الصرفي من متطلبات البنية العروضية ، فقد شاع في النص من البنى الصرفية ما يعزز معاني المبالغة والتوكيد في نسبة المحمول إلى الموضوع ، أو الصفة إلى الموصوف سواء أكان منشئا أم مخاطبا ، ومن معالم ذلك **ظهور مشتقات نحو اسم التفضيل (أحسن ، وأعدل ، وشَرّ) وصيغة التعجب نحو (ما أبعدَ ، وما أخلقَ) والصفات المشبهة أو المبالغة ومنها (قلبه شبم)و(شديد الخوف)و(الظُّفَر الحُلْو) و(الخَصْم الحَكَم) و (الناظرالأعمى) و (اليد الفرَاسة) و (الناقة الوخَّادة)**

على أن الأكثر بروزا في البنية الصرفية لهذا النص إيثاره للصيغة المزيدة من الفعل على صيغته المجردة مع اتفاقها في المعنى المعجمي ، وهذا ما يلاحظ في **قول الشاعر(ما لي أكتّـمُ حبا) و(ليت أنَّا بقدر الحب نقتسم) و(موج الموت يلتطم)و(اصطنعت لك المهابة ما لا تصنع البهم) و(تعجَّب مني القور و الأكم) و(ترحَّلَ) و(ودَّعَ)**[1] **و(انهزم)** فاختيار هذه الأفعال المزيدة لم يكن محكوما بمتطلبات العروض بقدر ما كان محكوما بمتطلبات البنية الدلالية العامة للنص ، مما يشير إلى قيام النص على اتفاق عفوي عضوي بين مُكَوِّنه العروضي ، ومُكَوِّنه الصرفي ، ولعل في تناولنا لنماذج من هذه الاستعمالات ما يُدلّل على صحة هذه المزاعم ، ومن ذلك استعمال الفعل (أكتّـم) في قول الشاعر :

مـا لـي أكتِّم حبـاً قـد بـرى جسدي وتـدَّعي حـبَّ سـيف الدولـة الأمـمُ

فالفعل المزيد (أكتّم) في هذا البيت يتفق في المعنى مع المجرد(أكتُـم) ولكن في صيغة (فعَّل) ما ليس في صيغة (فَعَلَ) من الدلالة على مغالبة الشاعر لنفسه وإجهادها للتمكَّن من كتمان حبها لسيف الدولة ، وغني عن البيان أن هذه المغالبة ، وذلك الإجهاد ما كان الشاعر بحاجة إليهما في هذا الموقف لولا تمكن حب سيف الدولة من نفسه ، وهو الحب الذي يؤمِّل المتنبي أن يكون مدعاة عند سيف الدولة للإبقاء على الوصال بينهما ، ومن هذا القبيل اختيار الفعل (ترحّلتَ) في قوله :

إذا ترحلـتَ عـن قـوم وقـد قـدروا ألا تفـارقهم فـالراحلون هـم

---

[1] الجدير بالتنبيه أن(ودع)غير مستعمل في المطرد من المدونة العربية ، ولكنه موجود في متنها بدليل أن سيبويه مثلا يقول: إن العرب أماتت(ودَعَ) ولا يمات الشيء إلا بعد أن يكون موجودا ، ومعروف أنه قرئ بالفعل (وَدَعَ) في القرآن الكريم وأن بين هذا الفعل- بغض النظر عن مدى شيوعه- وبين (ودّع) خلافاً دلالياً ، أضفاه المعنى الصرفي للبنية المزيدة (فعّل)مفاد ذلك أن (وَدَعَ) يعني تَرْكَ الشيء بلا إشارة إلى حرص التارك على المتروك ، لذلك يفسر الأئمة ندرة استعمال (ودع) بالاستغناء عنه بـ (ترك) أما المزيد (ودّع) ففيه إيحاء بحرص المودّع على المودَّع ، وهذا ما يفهم بوضوح من سياق استعمال المتنبي لهذا الفعل في قصيدته هذه ، ومما يؤنس بصحة هذا الزعم أن الشاعر آثر المزيد (ودّع) على البديل المجرد لـ (وَدَعَ) وهو الفعل (ترك) .

فاختيارُ الفعل المزيد (ترحَّل) عند المتنبي مع وجود المجرد(رحل) بالمعنى نفسه لم يكن بداعي الوفاء بمتطلبات العروض كما قد يتبادر إلى الذهن ، بل لما في البنية المزيدة من دلالة صرفية تعزز المعاني الأساسية المكونة للبنية الدلالية العامة للقصيدة ، ففي الفعل (ترحَّل) ما ليس في المجرد(رحل) من الدلالة على المغالبة وإجهاد النفس لإقناعها بالرحيل عن سيف الدولة ، وفي ذلك ما فيه من إظهار المنشئ للتمسك بالمتلقي المخاطَب ، هذا التمسك الذي دلَّل عليه المتنبي في البيت السابق بإشارته إلى أن رحيله عن سيف الدولة لم يكن بلا توديع ، والحرصُ على التوديع أمارة على اهتمامنا بمن نفارق ودليل على تمسكنا بهم ، وفي ذلك ما يشي برغبة المتنبي في استمالة قلب سيف الدولة ، وهو في أشد لحظاته افتخارا عليه بأهميته في حياته حتى تراءى له أن رحيله عن سيف الدولة يعني رحيل سيف الدولة نفسه ، وهو رحيل معناه الفناء ، لأن القطيعة بينهما إيذان بزوال ما لسيف الدولة من ذكر ذائع الصيت في الآفاق ، لِمَ لا ؟ والمتنبي وزارة الإعلام التي سوَّقتْ سيفَ الدولة وروَّجتْ له ، مما يعني أنهما على قدر واحد من الحاجة إلى أن يكون ما بينهما عماراً ، لا خرابا.

ومما يلاحظ فيه أثر معنى البنية الصرفية في تخير المتنبي له الفعل المزيد (اقتسم) في قوله :

إن كان يجمعنا حبٌّ لِغُرَّته فليت أنَّا بقَدْرِ الحب نقتسم

فإيثار المتنبي للفعل المزيد (نقتسم) على مجرده (نقسم)ليس إكمالا للوزن والقافية ، بل لما في (اقتسم) ما ليس في (قسم) من الإيحاء بحرص المقتسمين على المقسوم بينهم ، وهو رعاية سيف الدولة لهم ، وفي ذلك بيانٌ لمشاعر السخط والظلم التي تلابس المتنبي في علاقته بسيف الدولة في ذلك الموقف ، وقد زاد هذا البيان حدة التمنِّي المستفادُ من (ليت) في قوله : **فليت أنا بقدر الحب نقتسم**

وبعد فقد حاولتْ هذه الفقرة الكشفَ عن آلية عمل النص موضوعِ الدراسة في توظيفه للمعطى الصرفي في إنجاز البنية الجمالية الدلالية والنفسية ، أما الفقرة التالية فتسعى إلى الكشف عن آلية توظيفه للمعطى النحوي في إنجاز هذه البنية.

المعطى النحوي

يُظْهِر التصنيفُ التحليلي لمركبات الجمل التي يقوم عليها هذا النص أن هذه المركبات موظفة في تحقيق التوازن بين أطراف الثنائيات التي يقوم عليها ، والتي كنا قد عرضنا لها من قبل ، وفي مقدمتها ثنائيتا الإبلاغ والإيحاء في الوظيفة ، والانفعالية والعقلانية في الطرح والمعالجة ، فمركبات جمل النص توحي بأنه نص يغلب عليه الإخبار السردي القائم على تقرير وتمكين ما يخبر به على نحو من الثبات والديمومة مع غير قليل من التوتر المحروص على ضبطه والتَحَكُمِ به ، فمجموع ما في هذا النص من الجمل قرابة[1] مئة وعشرين جملة ، سبع وأربعون منها اسمية ،

---

[1] مبعث القول بالتقريب الاختلافُ في تقدير متعلقات أشباه الجمل ؛أهي أسماء مشتقة أم أفعال ؟ والخلاف في مفهوم الجملة ، كالخلاف في الشرط أهو جملة أم تركيبٌ ؟

هيمن عليها الإخبار والتقرير، مما عزز دلالتها الأصلية على الثبوت والديمومة[١]، ومن هذا القبيل(**قلبه شبم، حالي عنده سقم، فوت العدو الذي يممته ظفرٌ، في طيه أسفٌ، في طيه نعمُ، عليك هزمهم، إن المعارف في أهل النهى ذممُ، شحمه ورم**) ويشارك هذه الجمل الاسمية في الدلالة على الإخبار والتقرير الثبوتي خمس وثلاثون جملة فعلية ماضوية الفعل[٢]، غلب على معظمها الإخبار المقرر لما تخبر به والمؤكد له غالبا بـ(قد) التحقيقية، وذلك من قبيل (**قد برى جسدي، قد زرته، قد نظرت إليه، قد ناب عنك، ألزمت نفسك، نظر الاعمى إلى أدبي، أسمعت كلماتي من به صمم، قد ضُمِّن الدُّرَ، قد قدروا**) وأسبغ على النص شيئاً من الحركية والتجدد في المعاني والأحداث، وعدم الاستقرار في المعطى النفسي للقصيدة، قرابة خمس وثلاثين جملة فعلية مضارعية الفعل، وذلك من قبيل(**أكتّم حبا قد برى جسدي، تدعي حب سيف الدولة الأمم، يجمعنا حبٌّ، نقتسم، أعيذها نظرات منك صادقة، ويسهر الخلق جراها، ويختصم، وموج الموت يلتطم**)،وربما هيمن هذا الضرب من الجمل على البيت كله كما في قوله:

كـم تطلبـون لنـا عيبـا فيعجزكـم ... ويكـره الله مـا تـأتون والكـرم

أرى النـوى تقتـضيني كـل مرحلـة ... لا تـستقل بهـا الوخـادة الرسـم

ومما أسهم في إبراز سمة التجدد والحركية في معاني هذا النص وأحداثه، والاضطراب الانفعالي جمل إنشائية، قاربت العشرين، وتوزعت بين القسم"١" والنهي "١" والتعجب "٢" والتمني" ٤ "والنداء الخارج إلى معنى التعجب والحسرة والتوجع " ٣ "والاستفهام الخارج إلى معاني التقرير والتعجب والنفي والإنكار، فهذه المركبات الإنشائية مشحونة بانفعالات التأثر المتباينة والمختلطة الملابسة للمتنبي في إنشائه لهذا النص، مما يؤيد أن النص زاوج بحرص تمليه سياسة المناورة التي اتبعها المتنبي مع سيف الدولة بين أطراف ثنائيات قائمة على المفارقة والتعارض. وفي مقدمة هذه الثنائيات التي جسدها التشكيل اللغوي الإبلاغ والإيحاء في الوظيفة، والعقلانية الذرائعية والانفعالية في المنهج والوسيلة، والنقمة على سيف الدولة والشكوى منه والعتب عليه من جهة والتمسك به واستمالته من جهة ثانية.

وقد انعكس الحرص على التوازن بين أطراف هذه الثنائيات المتعارضة ترابطا واتساقا في البنية الدلالية التركيبية العامة والجزئية للنص، فمما يلفت الانتباه في النسيج التركيبي النحوي العام لهذا النص ترابط تراكيبه ترابطا طافحا بالدلالة عبى الاتساق النصي ببعديه الشكلي و المضموني، وهو ترابط قائم على توالد الأفكار بعضها من بعض.

---

[١] معروف في العربية أن الأصل في الجملة الاسمية الدلالة على ثبوت ودوام اتصاف المسند إليه بما أسند إليه. انظر: مراجع الحاشية التالية.

[٢] الراجح أن الأصل في الفعل الماضي إفادة وقوع الحدث على سبيل الثبوت، لا التجدد خلافا لمن جعله مع المضارع في قرن واحد من حيث الدلالة على الديمومة والتجدد في وقوع الحدث المعبر عنه. انظر: دلائل الإعجاز ١٣٣- ١٣٦، ومعاني النحو١/١٥ومن الأنماط التحويلية في النحو العربي ٣٠،٥٦- ٥٧، وفكرة الوجوه والفروق في نظرية النظم عند الجرجاني ١١٠ وما بعدها.

وذلك بتماسك وتدفق، يكشفان عن غنى هذه الأفكار وتأصلها في نفس المنشئ، وتجذّرها في التعبير عن الحالة الانفعالية، كما يكشفان عن وضوح في الرؤية وواقعية في الطرح والمعالجة المتلاحمة مع الأبعاد النفسية والعاطفية تلاحما عضويا، وهذا ما يواجه المتلقي في مختلف جنبات القصيدة، ومن هذا القبيل قول المتنبي في مدح سيف الدولة :

فكان أحسن خلق الله كلهم ... وكان أحسن ما في الأحسن الشيم

فوتُ العدوِّ الذي يممتَه ظفرٌ ... في طيه أسفٌ في طيه نِعَمُ

ومنه في فخره بالشجاعة قائلا :

ومهجةٍ مهجتي من هم صاحبها ... أدركتها بجواد ظهرُه حَرَمُ

فهذه الأبيات نموذج في التدليل على ما يقوم عليه النسيج النحوي للنص من جودة الحبك والسبك والترابط الدلالي التركيبي، والتدفق المعنوي بتلقائية عفوية قائمة على تمكن تجربة مقتدرة أجادت الوفاء بما تتطلبه الصنعة الفنية من التركيب المشف في معمار القصيدة التشكيلي والدلالي والنفسي، وذلك مع الخلو من المعاظلة التركيبية، بل مع حرص على تركيب إيحائي إبلاغي، تمخض عن نص تمكن مع حرصه على الإيصال والإبلاغ من الارتقاء إلى عالم الفن والجمال بما يقوم عليه من فيض لمشاعر التأثر عند المنشئ، ومن عناصر الإثارة والتأثير عند المتلقي، و قد تجلى الجانب الإبلاغي للنص ضربا من الوضوح والمنطقية في العرض والتناول والحجاج العقلي، الذي ارتقى إلى الشعرية بالابتعاد عن المباشرة الباردة والمسطحة، مما يجعلنا نحس بأننا أمام مركب فني زاوج باقتدار بين الإبلاغ والإيحاء، بل زاوجت عبارته بين الإشارية والتعبيرية مزاوجة خلاّقة، تذكر بقول بول فالري (للتعبير اللغوي مظهران ؛ نقل حقيقة، وتوليد عاطفة، والشعر هو حل وسط، أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين)[١].

ومن معالم النسيج النحوي لهذا النص قيامه على ما يعرف في فن الشعر بالإطناب أو الحشو الفني[٢]، وهو تقنية أسلوبية من التقنيات التي تمكن الشعر من المزاوجة بين الإقناع والإمتاع، أو الإبلاغ والإيحاء، وقد تجلت معالم هذه التقنية الأسلوبية في النص الذي بين أيدينا بالبسط والاسترسال، وتكرير المعاني بأساليب مختلفة على نحو يظهرها وكأنها حقائق مقررة، وهذا واضح بجلاء في المقاطع المشغولة بالفخر، ولاسيما الأبيات من الخامس عشر حتى الثالث والعشرين، أو المشغولة بالمدح ولاسيما الأبيات من الرابع حتى الحادي عشر، ومن معالم التعويل على تقنية الحشو الفني تكريره لأسلوب (رب) وذلك في قوله :

---

(١) بناء لغة الشعر ٢٣١.

(٢) انظر : تحليل النص الشعري ٨٦ وبناء لغة الشعر ٧٠، ١٦٥، ١٧٣. وقد أشار النقاد العرب قديما إلى ضرب معيب من الحشو في الشعر، وهو ما لم يؤت به إلا لإقامة الوزن والقافية، وسموا هذا العيب حشواً حينا واتكاء حينا ثانيا، واستدعاء حينا ثالثا. انظر : النقد اللغوي عند العرب ٢٥٣- ٢٥٤.

وجاهلٍ مدَّه في جهله ضحكي … حتى أتته يدٌ فراسة وفمُ

وقوله :

ومهجةٍ مهجتي من هم صاحبها … أدركتُها بجوادٍ ظهره حرمُ

رجلاه في الركض رجلٌ واليدان يد … وفعله ما تريد الكفُّ والقدمُ

ومرهفٍ سرتَ بين الجحفلين به … حتى ضربت وموجُ الموت يلتطمُ

فإضافة إلى ما يدل عليه أسلوب(رب) في سياق الفخر من التكثير المتساوق مع ما يتطلبه الفخر من المبالغة وتوكيد المعاني المفتخر بها تُمَكّنُ (رب) هذه من الاسترسال في سرد هذه المعاني على نحو من التحقيق والتمكين والتوالد الدلالي الذي لا يندر أن يفضي إلى ما أشرنا إليه في القصيدة من الحشو الفني الذي هو سمة عامة غالبة على النسيج النحوي لهذه القصيدة كما أنه سمة ظاهرة أحيانا في تراكيبها الجزئية ، ومن معالم ذلك ما في قوله :

إذا نظرت نيوب الليث بارزة … فلا تظنن أن الليث يبتسمُ

فالملاحظ أن الشاعر استعمل في الشطر الثاني ، وهو في معرض الفخر على الخصم **الاسمَ الظاهرَ (ليث)** مع أنه يمكن أن يغني عنه ضميره الأخصر لوروده في الشطر الأول ، مما يعني أن الأصل أن يقال : **فلا تظنن أنه يبتسم** ، ولكن المتنبي عدل عن المضمر إلى ظاهره لما في تكرير الاسم الظاهر(ليث) من تأكيد لمعادلته الأسد في الشجاعة ، ولما في تكرير هذه اللفظة من أثر في إشاعة جو الترهيب الذي يرغب المتنبي في أن يعيشه ذلك الخصم الذي مدَّه في ضحكه تظاهرُ المتنبي بالضحك ، والذي يؤنس بذلك مقارنة البنية الدلالية التركيبية السطحية لهذا التركيب الشعري ببنيته العميقة ، وهي : **فلا تظننه مبتسما** ، فالملاحظ أن المتنبي عبَّر عن مفعولي (ظنَّ) المفردين بتركيبين إسناديين (**أنَّ الليثَ يبتسم**) وذلك لما يتطلبه السياق النفسي والدلالي من التوكيد والتقرير والتمكين وغير ذلك مما يعزز لدى المتنبي ما هو بحاجة إليه في هذا الموقف من روح الثقة بالنفس والافتخار على الآخر ، وفي هذا السياق نذكر بما نص عليه بعض النحاة من أن الكلام كلما كان أكثر إسنادا كان أشدَّ توكيدا .

ومن الحشو الفني الموظف توظيفا لافتا لدى المتنبي في هذه القصيدة ما عرف لدى جان كوين[1] بصفة الإطناب أو الصفة المُحَدِّدة ، وغير المُحَدِّدة ، كما في قول المتنبي :

أعيذها نظرات منك صادقة … أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

---

[1] انظر : بناء لغة الشعر ١٦٥ - ١٦٩ .

فالذي يستوقف المرء في هذا البيت وصف نظرات سيف الدولة بالصدق ، وهو وصف أضفى على التركيب مراوَغة دلالية مناورة ، جعلته تركيبا منفتحا على أبعاد معنوية ونفسية متباينة ، ومتساوقة في الوقت نفسه مع البنية الدلالية النفسية العامة لهذه القصيدة ، فحَمْلُ هذا الوصف على التبيين أو التمييز كما يقول النحاة يُفْهِم أن نظرات سيف الدولة كما يتراءى للشاعر منها ما هو صادق ، ومنها ما هو ليس كذلك ، وأن الشاعر يستنهض في هذه اللحظات الصادقَ من هذه النظرات ، ويبدو أن معطيات الموقف الذي تصدر عنه هذه القصيدة تسمح بمثل هذه القراءة ، ذلك أنها قصيدة عتابية لا تتردد في إبداء قدر من افتخار المعاتِب على المعاتَب . وإن لم تُحْمَل هذه الصفة على التبيين أو التمييز ، بل على امتداح صفة الصدق في نظرات سيف الدولة واستنهاضها فتكون من قبيل تحصيل الحاصل ، لأن مجرد نسبة هذه النظرات إلى رجل مثل سيف الدولة يجب أن يكون كفيلاً بالتدليل على صدقها ، مما يعني أن غرض هذا الوصف إنما هو توكيد صفة الصدق في شخص الممدوح ، وهو توكيد يهدف إلى الاستعطاف والاسترضاء ، فإن لم يفلح في ذلك صار توكيدا لنفي في معرض الإثبات ، ولعل مما يؤنس بذلك الدلالة الاستلزامية لصفة الصدق نفسها ، وهي دلالة تعني تنبيه سيف الدول على ضرورة أن يتحري المصداقية في تعامله مع المتنبي . ولاسيما فيما شاع من وشايات ، غرضها الإيقاع بينهما .

ومن معالم الحشو الفني اللافت في هذه القصيدة قول المتنبي :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ... وأسمعت كلماتي من به صمم

فالبنية الدلالية النحوية العميقة لقوله (أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي) هي الجملة النواة (نظر الأعمى إلى أدبي) التي يولد منها جملة (أنا نظر الأعمى إلى أدبي) وهذه الجملة يولد منها أيضا جملة (أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي) ولا يخفى ما في الاسم الموصول وصلته في الجملة الأخيرة من تحقيق وتمكين وتهويل وتعظيم لإسناد المسند إلى المسند إليه ، ولا يخفى أيضا ما في هذا الحشو الموظَّف لضمير المفرد المتكلم (أنا) من الاستجابة لمتطلبات الحالة التأثرية المعيشة في لحظات الافتخار بالنفس . على أن هذا البيت عوَّل على أسلوب كنائي جعل تراكيبه – على ما فيها من الحشو– طافحة بالانفعال ومشحونة بقوة دلالية مكثفة مكتنِزة ومؤكَّدة في الوقت نفسه ، وهذا مكمن جمالية تقنية الكناية عند البلاغيين[1] ، وهو ما نلمحه من اكتناه قول الشاعر **(نظر الأعمى إلى أدبي)** و**(أسمعت كلماتي من به صمم)** فهاتان العبارتان مما كنَّى به المتنبي عن اعتداده بشاعريته ، وهما عبارتان تدلان على هذا المعنى دلالة مؤكدة مصحوبة بالدليل على صحة ما تدعيانه ، فالعبارتان تعبران عن عميق فخر المتنبي بشاعريته الفذة وتدللان في الوقت نفسه على هذه الشاعرية بما تزعمانه من أنها شاعرية تتميز بما ليس مألوفا من إسماع

---

[1] يقول عبد القاهر الجرجاني : السبب في أن يكون للإثبات إذا كان من طريق الكناية مزية لا تكون إذا كان من طريق التصريح أنك إذا كنيت عن كثرة القرى بكثرة رماد القدر كنتَ قد أثبت كثرة القرى بإثبات شاهدها ودليلها ، وما هو علَم على وجودها ، وذلك لا محالة يكون أبلغ من إثباتها بنفسها ، وذلك لأنه يكون حينئذ سبيلُ الدعوى التي تكون مع الشاهد . دلائل الإعجاز ٣٤٣

للأصم ، وجعل الأعمى قادرا على النظر. وفي ذلك ما فيه من الاقتدار على توظيف طاقات اللغة في التعبير عن عميق افتخار المتنبي بشاعريته ، ومن معالم ذلك في هذا البيت حضور ضمير الذات المفتخرة بما لها من مآثر.

وهذا ينبه على أهمية الدور الذي تقوم به الضمائر في بناء النص الشعري خاصة ، وفي الخطاب اللغوي عامة ، فالضمائر تشكل بعلاقاتها نموذج العالم الشعري للمبدع ، ذلك أن مدلول كل ضمير يتوقف على مفهوم البناء الكلي للعمل الشعري في جملته [١] و(من الوسائل الإجرائية التي تفيد في بعض النصوص حركة الضمائر على سطح النص، وتنوع هذه الضمائر من متكلم أو مخاطب ، أو غائب ، وغلبة بعضها في النص على بعضها الآخر ، والتحول الذي يتم بينها ، وما يُظْهِرُه كلُّ ذلك من حركة دلالية نفسية في النص ، فضلا عما تقوم به الضمائر من التماسك النصي من حيث الإحالات المتطابقة ، أو غير المتطابقة ، أو التبادل بين الظاهر والمضمر أو العكس) [٢] لذا لوحظ (أن المخالفة بين الضمائر من الممكن أن تكون مجالاً خصباً لدلالات متعددة تتوقف على صياغة القصيدة كلها) [٣] ومن أهم ما تقوم به الضمائر ببنيتها السطحية التشكيلية أيضا أنها تحدد بدقة الأصوات الرئيسة في البنية العميقة للنص كما تحدد أصواته الثانوية التي تكون استكمالا لمتطلبات الأصوات الرئيسة ، وبناء على ذلك نلاحظ أن في النص موضوع الدراسة صوتين رئيسين ، يمثلان المتنبي ، وسيف الدولة ، ولكن تنوعت التجليات التشكيلية للضمائر في بنية النص السطحية ، وقد وظف المتنبي هذا التنوع - كما سنرى- في التعبير الدقيق عن ألطف المشاعر والأحاسيس ، وعن أدق التفاصيل في المعاني والأفكار.

أما صوت المتنبي ، فغالبا ما يتجلى في النص بضمير المتكلم المفرد ، أو بضمير جمع المتكلمين ، ونادرا ما يتجلى بضمير المخاطَب على ما يعرف في البلاغة بالتجريد ، وأما صوت سيف الدولة فغالباً ما يتجلى بضمير المخاطَب المفرد ، أو بضمير المخاطَب الجمع ، وقد يتجلى بضمير الغائب المفرد ، ولاشك أن لهذا التنوع التشكيلي في التعبير عن هذين الصوتين الرئيسين في هذه القصيدة ما يسوغه في البعد الشكلي والبعد النفسي العاطفي ، وهو ما سنحاول بيان معالمه ، ويحسن قبل ذلك أن نقدم تصورا إجرائيا عاما للبنية المقطعية الضميرية لهذه القصيدة التي يمكن تصورها بكثير من الواقعية في خمسة مقاطع ، يتجلى فيها بوضوح التنوع في أساليب استعمال الشاعر للضمائر المعبرة عن صوتي قصيدته الرئيسين ، كما يتجلى في استقلال كل واحد من هذه المقاطع بضمير دون غيره أو بهيمنة ضمير دون غيره ، وهذا ما يمكن أن يلاحظ في عرض مقاطع القصيدة الخمسة التالية :

١ - المقطع الأول ، ويقع في ثلاثة أبيات ، من البيت الأول حتى الثالث ، وقد برز فيه تعبير المتنبي بضمير المفرد المتكلم.

---

(١) انظر: تحليل النص الشعري١٦٢ ، ١٦٨ ، ومدخل إلى مناهج النقد الأدبي ٢٤٤ ، ٢٤٨ .
(٢) الإبداع الموازي ١٧٧- ١٧٨بشيء من التصرف. وانظر : ١٧٩
(٣) اللغة وبناء الشعر ٢٣.

٢ - المقطع الثاني والواقع في عشرة أبيات ، من البيت الرابع حتى البيت الرابع عشر ، وقد استقل في جزئه الأول- من البيت الرابع حتى البيت السادس- **ضمير المفرد الغائب** متحدثا عن سيف الدولة ، وهيمن على جزئه الثاني- من البيت السابع حتى الرابع عشر- **ضمير المفرد المخاطب** ، وذلك في مخاطبة سيف الدولة.

٣ - المقطع الثالث الواقع في ثمانية أبيات- من البيت الخامس عشر حتى البيت الثالث والعشرين- هيمن عليه **ضمير المفرد المتكلم** ، وذلك في معرض فخر المتنبي بشجاعته وشعره .

٤ - المقطع الرابع الواقع في خمسة أبيات من البيت الرابع والعشرين حتى البيت الثامن والعشرين ، استقل به **ضمير المتكلم الجمع ، وضمير المخاطب الجمع** ، وذلك في معرض مخاطبة المتنبي لسيف الدولة .

٥ - المقطع الخامس والأخير الواقع في تسعة أبيات من البيت التاسع والعشرين إلى البيت السابع والثلاثين ، غلب عليه **ضمير المفرد المتكلم** لدى حديث المتنبي عن نفسه ، كما برز فيه **ضمير المخاطب المفرد** ، وذلك في مخاطبته لسيف الدولة .

يوضح هذا العرض لمقاطع النص الخمسة ما في كل منها من ضروب الضمائر كما يوضح أنه تناوبها على هذه المقاطع كان على النحو التالي : ضمير المفرد المتكلم ، ثم المفرد الغائب ، ثم المفرد المخاطب ، ثم المفرد المتكلم ، ثم المتكلم الجمع والمخاطب الجمع ، ثم المفرد المتكلم ، ثم المفرد المخاطب . ولا يخفى ما لتنوع الضمائر من أثر في تَجَدُّد تشكيل المعمار الموسيقي للنص وتنوعه ، مما يحد من رتابة متطلبات وحدة الوزن والقافية وآليتها ، فهذا التنوع المتناوب في البنية الضميرية يتيح عمليا المزيد من الخيارات الإيقاعية النبرية والتنغيمية[1] المتنوعة والمتجددة بتنوع وتجدد أحاسيس الأطراف المشاركة في النص إنشاء وتلقيا ، وتذوقا وفهما وتأويلا ، مما يبقي ذائقة المتلقي على درجة من اليقظة والتنبه كما يشحذها لتتمكن من التواصل المتفاعل مع النص تفاعل تأويل وتذوق .وقد أدرك سلفنا هذه الحقيقة في معرض الحديث عن أثر تنويع النص في استعمال الضمائر ، وهو ما عرف لديهم بالالتفات الذي جعلوه من محاسن الكلام ، ووجه ذلك عندهم (أن الكلام إذا نُقِل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسنَ تطريةً لنشاط السامع ، وأكثر إيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد)[2].

على أن هذا التنوع في استعمال الضمير حاملٌ لشحنات دلالية عاطفية تنسجم والمكون العاطفي النفسي العام للقصيدة ، فقد عبر المقطع الرابع مثلا بضمير المتكلم الجمع عن المتكلم المفرد ، وهو المتنبي ، كما عبر بضمير

---

[1] من المعروف أن التنغيم من عوامل التنوُّع في البنية الإيقاعية للقصيدة.انظر : جماليات الصوت اللغوي ٥٦. ومن المناسب التذكير هنا بتنبيه رينيه وليك وأوستين وارين في " نظرية الأدب" ١٩٧- ١٩٩على تنوع البنية الإيقاعية للقصيدة بتنوع إلقائها لدى المتلقين.

[2] الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني ١/ ٩١.

المخاطب الجمع عن المخاطب المفرد، وهو سيف الدولة ، ومما يعنيه تكلُّم المفرد بصيغة الجمع تعظيمُ المتكلم لنفسه والاعتدادُ بها ، كما أن مخاطبة المفرد بصيغة الجمع تعني تعظيمَ المتكلم لشأن المخاطب ، وتكون المحصلة الدلالية لاستعمال المتنبي في هذا المقطع لضمير الجمع تكلماً ومخاطبة بدلا من ضمير المفرد هي إبلاغ سيف الدولة بأن المتنبي لا يقل عنه عظمة ورفعة ، وهذا توجيه ينسجم وعنصرا أساسيا في البنية الدلالية لهذه القصيدة ، وهي عدم شعور المتنبي بالصغار ، ولو أمام سلطان الزمان.

أما المقطع الثالث الذي يستقل به ضمير المتنبي المفرد المتكلم فيتمحور حول فخره بما يراه لنفسه من مناقب الشاعرية والشجاعة ، وضمير المفرد المتكلم على كونه مطابقا للواقع في هذه الحالة هو الأقدر والأدق في التعبير عن مشاعر الفخر بمناقب الذات ، وكأن استعمال ضمير الجماعة في هذا السياق قد يوهم أو يشعر ولو باللفظ أن المفتخِر مشارَك فيما يفتخر به ، واستعمال ضمير المفرد المتكلم يحول دون توهم أي احتمال من هذا القبيل في هذا السياق ، ومما يؤيد هذا الزعم هنا إيثار المتنبي لضميره المفرد المتكلم حيث يمكن أن يحل مكانه ضميره المفرد الغائب ، وذلك في قوله :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ... وأسمعت كلماتي من به صمم

فالضمير الراجع على الاسم الموصول من جملة الصلة في صدر هذا البيت يصلح أن يكون ضمير المفرد الغائب ، فيقال: **أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبه** ، وأسمعت كلماته من به صمم ، ولكن المؤكد أنه ليس بمقدور ضمير الغائب خلافا لضمير المتكلم في هذا السياق أن يعبر عن مشاعر تأثر المتنبي بالفخر بشاعريته ، مما يؤيد أن تخيره لضمير المفرد المتكلم في معرض الفخر بالنفس إنما كان لما أحس به من أن هذا الضمير هو الأقدر على تحمل مشاعر الفخر الفياضة. كما يؤيد مزاعمنا القاضية بأن تخير المتنبي للضمير في هذه القصيدة إنما يتحكم به ضرورات فنية ودلالات نفسية ، ومن معالم ذلك استعماله ضمير المفرد الغائب في مخاطبة سيف الدولة ، وذلك في قوله :

واحر قلباه ممن قلبه شبم ... ومن بجسمي وحالي عنده سقم

فالمشْتَكَى منه في هذا البيت هو سيف الدولة ، وهو المعني بهذا الخطاب العتابي عامة ، لذا كان العمل بالظاهر المباشر يقتضي المتنبي أن يقول : واحرَّ قلبي من قلبك الشبم ، باستعمال كاف الخطاب ، وهذا يعني أن المقصود بهاء الغائب من كلمة (قلبه) إنما هو المخاطب في البنية الدلالية العميقة للنص ، ولكن المتنبي عدل عن ضمير المخاطب إلى هاء الغائب ليكون مطلع خطابه العتابي هذا أقرب إلى اللطف والمداراة[١] ، وإنقاذِ ما يمكن إنقاذه ،

---

[١] وفي هذا السياق نذكر ما لاحظه النقاد العرب من أثر في استعمال الضمير للتعبيرِ عن معان تُكْرَه مواجهة المخاطبين بها . انظر : النقد اللغوي عند العرب ٢٧٧- ٢٧٩. ومما يذكر في هذا السياق ما قيل في تفسير بعض الأئمة استعمال القرآن الكريم لضمير الغائب بدلا من ضمير المخاطب في مخاطبة الرسول(ص) بقوله تعالى "عبس وتولى أن جاءه الأعمى . وما يدريك لعله يزَّكَّى" ==

وأبعدَ عن التعنيف والتصعيد ، لذا كَيَّف التركيب النحوي تكييفا ، يمكنه من استعمال ضمير الغائب في التعبير عن المخاطب لما في التعبير بكاف الخطاب من المباشرة والإثارة والتصعيد في مواقف النقد و العتاب ، وهذا ما لا يخدم سياسة المتنبي مع سيف الدولة ، المتوسلة بالرفق واللين والمدارة ، وهي منطلقات أساسية في تعامله مع مخاطبه في هذه قصيدته.

ومما يظهر فيه تعويل المتنبي على الضمير في تجنب التصعيد في عتابه لسيف الدولة قوله ناصحا محذرا :

أعيـذها نظـرات منـك صـادقة   أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

فالمحذَّر المنصوح له في البنية العميقة للمعنى في هذا البيت هو سيف الدولة ، ومعطيات الخطاب النفعي كانت تقتضي المتنبي أن يقول : **أعيذك أو أعيذ نظراتك أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم**[1] ، ولكنه عدل عن هذا الخطاب القائم على المواجهة التصعيدية العنيفة ، فعمد إلى تعبير، لا يخفى ما فيه من الالتفاف والمناورة ، فعبر أولا بالضمير عن هذه النظرات المعاذة في قوله (أعيذها) وهي نظرات يراد بها سيف الدولة نفسه ، لذا ابتعد عن المواجهة بالتصريح بالحقيقة إلى الإيحاء بها بهاء الغائبة ، وزاد الإيحاءَ رفقا نسبةُ هذه النظرات إلى سيف الدولة بشبه الجملة (منك) لا بإضافتها إليه بكاف الخطاب مباشرة (نظراتك) حرصا من المتنبي على مزيد من الرفق في النصح ، والنأي عن شبهة الغلظة والتصعيد في ذلك. وهذا أمر مطلوب في نصح ذوي السلطان .

ومن معالم توظيف المتنبي للضمير في تخفيف حدة افتخاره على سيف الدولة وإدلاله بأفضاله عليه قوله في هذه القصيدة :

عبس١- ٣. جاء في "روح المعاني "١٥/٢٤٢ " ضمير" عبس" وما بعده للنبي صلى الله عليه وسلم ، وفي التعبير عنه عليه الصلاة والسلام بضمير الغيبة إجلال له صلى الله عليه وسلم ، لإيهام أن من صدر عنه ذلك غيره ، لأنه لا يصدر عنه صلى الله عليه وسلم " ومما يلاحظ فيه عكس ذلك ، أي توظيف ضمير الخطاب للتدليل على تصاعد المواقف ، وتوترها ما في قوله تعالى قال : فإن اتبعتني فلا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكرا ، فانطلقا حتى إذا ركبا في السفينة خرقها قال : أخرقتها لتغرق أهلها ، لقد جئت شيئا إمرا ، قال : **ألم أقل إنك** لن تستطيع معي صبرا "الكهف٧٠- ٧٢ فالملاحظ أنه اُكْتُفِي بإظهار كاف الخطاب مرةٍ واحدة في هذا الحوار العتابي ، وعندما توتّر الموقف وتصاعد باعتراض موسى للخضر ثانية مع اتفاقهما على عدم التدخل عُبر عن هذا التصعيد والتوتر بإبراز ضمير الخطاب مرتين في التركيب نفسه ، فقيل في المرة الثانية " **ألم أقل : لك إنك** لن تستطيع معي صبراً" الكهف٧٥ ، ولعل الحرص على إظهار كاف الخطاب مرتين مع تصاعد التوتر بين المتحاورين يؤنس بما يتراءى من أن الحرص على إظهار ضمير الخطاب في المواقف الحوارية دليل على تصاعد حرارة الحوار ، وهذا ما يؤيده إظهار ضمير المخاطب حيث يجب إضماره ، نحو قولنا في باب التوكيد : قل أنت ، أو اقرأ أنت ، ولعله من المسلم به أن التوكيد نفسه معلم من معالم التوتر والتصعيد في الخطاب .

[1] قال المعري في٤/٢٥٢من شرحه لديوان أبي الطيب مبيناً المعنى : يقول : أعيذ نظراتك الصادقة أن تغلط ، فترى الشيء على خلاف الحقيقة .

إذا ترحلتَ عن قوم وقد قدروا ألا تفارقهم فالراحلون هم

فالمتنبي يذكر سيف الدولة في هذا البيت بما في محافظته عليه وتمسكه به من منافع ، ويحذر من فقدان هذه المنافع إذا ما حلت القطيعة بينهما ، ويقدم ذلك كله وكأنه مبدأ عام لا ينطبق على ما بينهما فقط ، بل على كل المواقف المشابهة لهذا الموقف ، وهو أن المتنبي كما ذكرنا وزارة الإعلام التي سوقت سمعة سيف الدولة ، وروجت لها في الآفاق ، وهذه السمعة آيلة إلى الذبول والخمول ، ومن ثم إلى الزوال إذا لم تتمكن هذه الوزارة من القيام بمهامها ، أو إذا أخذت موقفا معادياً ، فالمعنى العميق لهذا البيت يعني أن الراحل في الشطر الأول هو المتنبي ، أما الراحل في الشطر الثاني فهو ذكر سيف الدولة الذائع الصيت في الآفاق بفضل شعر المتنبي ، والبنية الدلالية التركيبية العميقة لما نحن فيه تقتضي المتنبي أن يقول لسيف الدولة : **إذا ترحلتُ عنكَ فأنتَ الخاسر الأكبر**، ولكن العبارة الشعرية عبرت عن المخاطب بضمير الغائب ، وذلك لما في المواجهة بضمير الخطاب من المباشرة والإثارة والتصعيد ، وهذا ما ليس من مرتكزات مناورة المتنبي في هذه القصيدة ، ولذلك أيضا عبّرت العبارة الشعرية عن المتكلم بضمير الخطاب ، تخفيفا لحدة المواجهة وتحاشيا للتصعيد لما في استعمال ضمير المتكلم في هذا السياق من الإيحاء باتقاد الفخر بالذات ، و حدة تحذير المعاتِب للمعاتَب من تبعات الارتحال والقطيعة ، وهذا يفسر جماليا إسناد المتنبي في البيت السابق رحيله عن سيف الدولة إلى ضمير رواحله ، لا إليه شخصيا ، وذلك في قوله :

لئن تركن ضُميرا عن ميامننا ليَحدُثنَّ لمن ودَّعتُهم ندَمُ

فالتارك الحقيقي المقصود بالحديث هو المتنبي لا رواحلُه ، ومع ذلك أسند الترك إلى ضمير الرواحل جرياً على سنن اللغة الفنية في التعويل على التصوير المشهدي للعدول عن المباشرة في التعبير وتخفيفاً لحدة تهديد المتنبي لسيف الدولة بالرحيل عنه ، وتلطيفا للهجة التحذير من التبعات غير المحمودة للقطيعة المحتملة بينهما .وبعد فبهدي من مقولات نحو النص ونحو الجملة سعى هذا البحث إلى تحليل واحدة من قصائد المتنبي ، تحليلا حاول الكشف عن عالمها الفني والدلالي ، وعن آلية إنجازها لبعديها الإبلاغي والإيحائي ، وذلك بربط هذين البعدين بعناصر التشكيل اللغوي للقصيدة على المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية النحوية ، وقد تهدَّتْ الدراسة بمعطيات من الدرس النصي الحديث كما استثمرت معارف من المُنْجَز اللغوي العربي ، وقد تخففت الدراسة بعضَ الشيء من توثيق ما وظفته من المنجز التراثي لما تراءى لها من أنه من المعارف العامة للمهتم بهذا النمط من التحليل النصي للشعر.

على أنَّ هذه الدراسة على ما أخذت به نفسَها من الحرص الجاد، والموضوعية في الطرح والتناول القائم على الوصف والتحليل والتفسير تؤمن بأنه ليس بمقدور أي منهج أن يقوم على نظرية شاملة تستوفي كل جوانب المادة النصية المدروسة، بل يمكن الاعتقاد بما قيل من أن ما جاء من مناهج في هذا السياق قام على مبادئ نسبية تضيء جوانب من النص، ولا تقوى على أن تدعي إضاءة جوانبه كلها[1]، مما يؤنس بمقولة مفادها أن حيوية أي علم أو عمل لا تقاس بمدى كفاءته في تأسيس الحقائق بقدر ما تقاس بمدى ما يتجنبه من الأخطاء.

(١) - انظر: تحليل الخطاب الشعري ٧.

مصادر البحث ومراجعه:

١- الإبداع الموازي.د.محمد حماسة عبد اللطيف. ط. دار غريب . القاهرة٢٠٠١

٣- أساليب الشعرية المعاصرة . د . صلاح فضل . ط١ بيروت ١٩٩٦

٤- الأسلوبية ،مدخل نظري ودراسة تطبيقية . د. فتح الله أحمد سليمان . ط مكتبة الآداب.القاهرة ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م.

٥- أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية. محمد الشاوش . ط . جامعة منُوبة. تونس ٢٠٠١

٦- الإيضاح في علوم البلاغة.الخطيب القزويني . شرح وتعليق وتنقيح . د. محمد عبد المنعم خفاجي .ط٣. المكتبة الأزهرية للتراث. القاهرة ١٤١٣هـ ١٩٩٣م .

٧- بلاغة الخطاب وعلم النص . د . صلاح فضل. الكويت١٩٩٢

٨- البلاغة والأسلوبية. د. محمدعبدالمطلب.ط١مكتبة ناشرون. بيروت ١٩٩٤

٩- بناء لغة الشعر. جون كوين. تر. د. أحمد درويش. ط٣. دار المعارف القاهرة ١٩٩٣ ،و تر. محمد الولي ، ومحمد العمري.ط١الدار البيضاء ١٩٨٦

١٠- البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث. د. مصطفى السعدني .ط الإسكندرية ١٩٩٠

١١- تحليل الخطاب.ج .براون ، وج .يول.تر. د.محمد لطفي الزليطي وزميله. ط جامعة الملك سعود . الرياض ١٤١٨هـ-١٩٩٧

١٢- تحليل الخطاب الشعري ؛ استراتجية التناص . د.محمد مفتاح . ط١.الدار البيضاء ١٩٨٦.

١٣- تحليل النص الشعري.يوري لوتمان .تر. د. محمد أحمد فتوح.ط١. النادي الثقافي الأدبي بجدة ١٩٩٩.

١٤- التراث اللغوي العربي. بوهاس، جيوم، كولوغلي . تر.د. محمد حسن عبد العزيز، ود. كما شاهين ط١مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر.القاهرة ٢٠٠٠.

١٥- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن .للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني . تح . محمد خلف الله أحمد وزميله . ط٥. دار المعارف بمصر٢٠٠٨.

١٦- جماليات الصوت اللغوي ؛ دراسة لغوية نقدية.د.علي السيد يونس.ط.دارغريب.القاهرة ٢٠٠٢.

١٧- دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني.ط. محمد رشيد رضا ط دار المعرفة .بيروت١٩٨١.

١٨- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي المسمى" معجز أحمد" لأبي العلاء المعري . تح . د. عبد المجيد ذيبان .ط . دار المعارف بمصر .

١٩- شرح القصائد العشر.الخطيب التبريزي .تح. د . فخر الدين قباوة. ط٤. بيروت ١٩٨٠.

٢٠- ضوابط التوارد المعجمي . د. تمام حسان. مجلة مجمع اللغة العربية بمصر المجلد ٧. عام ١٩٨٦ .

٢١- ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور. د. محمد حماسة عبد اللطيف. ط١ مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٩٠

٢٢- علم الإشارة؛ السيميولوجية. بيير جيرو. تر. د. منذر عياشي. ط١. دار طلاس. دمشق١٩٨٨.

٢٣- علم اللغة والدراسات الأدبية.برند شبلنر. تر.د. محمود جاد الرب. ط١ الدار الفنية للنشر والتوزيع.١٩٨٧.

٢٤- فكرة الوجوه والفروق.علي سليمان.رسالة ماجستير. قسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة باتنة - الجزائر.

٢٥- اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة. د.حافظ إسماعيلي علوي. ط١دار الكتاب الجديد المتحد. بيروت ٢٠٠٩.

٢٦- لسانيات النص؛ مدخل إلى انسجام الخطاب. د. محمد خطابي. ط٢ المركز الثقافي العربي. بيروت – الدار البيضاء. ٢٠٠٦

٢٧- اللغة الفنية؛ بحوث مختارة .تر. د. محمد حسن عبد الله. ط دار المعارف. القاهرة ١٩٨٥.

٢٨- اللغة وبناء الشعر. د. محمد حماسة عبد اللطيف. ط١. القاهرة ١٩٩٢

٢٩- للغة واللغويات.جون لوينز. تر. د. محمد العناني. ط١. دار جرير. عمان ٢٠٠٩.

٣٠- المرايا المحدبة. د.عبد العزيز حمودة. الكويت١٩٩٠.

٣١- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. مجموعة من الكتاب. تر. د.رضوان الظاظا. ط. الكويت ١٩٩٧.

٣٢- معاني النحو. د. فاضل السامرائي. ط٢عمان ٢٠٠٣.

٣٣- من وظائف الصوت اللغوي. د. أحمد كشك.ط١دار غريب. القاهرة ٢٠٠٦

٣٤- نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب.د.مصطفى النحاس.ط١ذات السلاسل. الكويت ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م.

٣٥- النص والخطاب والإجراء.روبرت دي بوغراند. تر. د.تمام حسان. ط. عالم الكتب.القاهرة ١٩٩٨.

٣٦- نظرية الأدب. هنري وليك، وأوستين وارين. تر. د. عادل سلامة. ط. دار المريخ. الرياض ١٩٩٢

٣٧- النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري. د. نعمة رحيم العزاوي. ط. بغداد ١٩٧٨.

□□

العيون بوصفها قيمة تعبيرية .. شعر المتنبي نموذجًا

❑ أ.د. عبد الفتاح محمد*

المقدمة:

إطلالة أولى على شعر المتنبي تكشف أن للمتنبي عينًا على نفسه، وعينًا على المحبوب، وثالثة على الممدوح، وعيونًا على أمور أخرى كثيرة ... فالمتنبي كما تصوره عينه ويشاركها في ذلك كلماتُه ومشاعرُهُ وبصيرتُهُ وخيالُهُ: نفْسٌ مُحبة متألِّمةٌ، وجسد متعب تستوطنه الأسقام، وحُزنٌ مقيمٌ؛ فخليلاه دون الناس حُزنٌ وعَبرَةٌ. وهو عاشق مُضنى، شهود عشقه شيبٌ وذِلةٌ، ونحول، ودموعٌ، وسهاد لا يغيب، وأجفان لا تفتر. وهو حينًا نفْسٌ مُتوقدةٌ طامحة تجعله يشعرُ أن فؤاده من الملوكِ وإن كان لسانه يُرى من الشعراء، وانَّ مَعْدِنَهُ كسيفه الذي يحمل لَذَّةً ومَضاءً، وأنه قَصْدُ كلِّ عجيبةٍ حتى غدا عجيبًا في عيون العجائب، وأنه خبر الدنيا بعد طول تقلب أمام عينيه. وهو أيضًا نفسٌ متطامنة كحاله في قوله:

لَمْ يتْرُكِ الدهرُ من قلبي ولا كبدي شيئًا تتيمهُ عينٌ و لا جيدُ [١]

---

* أستاذ فقه اللغة بكلية الآداب الثانية ـ فرع حماة.

[١] ديوان المتنبي بشرح العكبري ٢/ ٤٠

وعين المتنبي تصور المحبوب روضةَ حُسنٍ، وجنَّةَ جمال، والتفاتة غزال، وبدراً يتقلدُ الشهبَ، ويداً مُسَلِّمةً، وطَرْفاً شاخصاً، ومَدْمعاً مسفوحاً، وطيْفاً يتهدَّدُ، وعيناً فاتكةً، ونجلاءَ مرةً أخرى، وساحرةً مرة ثالثة ...

وعينُهُ تصور الممدوح أنه نظير كلِّ نوال، وقُرَّةُ أعينٍ، ورجاءُ العيون، النظرُ إليه مَكْرُمَةٌ، ومفارقته شوقٌ، ونفعُهُ عميمٌ، إذا ركب تشخصُ إليه الأبصارُ، وإذا حَرَّكَ بصرَهُ كان على إحسانٍ تَحْمَدُهُ الأيدي، أو على إساءةٍ تذمُّها الرقاب. يشفي العَوَزَ بماله، كما يشفي الأعينَ الرمْدَ بحُسنه وجماله.

العَيِّنة والمنهج:

ما سبق ذكره ما هو إلا إشارات مكثفة من عينة غنية ضمها ديوان المتنبي أفاد فيها من العيون ولا سيما في وصف نفسه، وغزله، ومدحه، وأمور أخرى. وأعتقد أن الباحث لا يمكن أن يفيد من هذه العينة في إجراء بحث ينشد العلمية والأصالة والعصرية إلا إذا وضع في حسبانه أموراً عدة يضيق المقام عن الإفاضة فيها كلها؛ منها:

١ - السعي إلى إجراء تقاطع بين هذه العينة من شعر المتنبي، وبين ما استجد من مباحث عصرية تتناول لغة الجسد عامة، والعيون خاصة، ذلك أن لغة الجسد تعبر عن الجوانب الحقيقية من ذواتنا ومشاعرنا وانفعالاتنا وحاجاتنا واتجاهاتنا. وهي تستخدم على نحو غير شعوري.[1]

٢ - تبيان ما للعيون من أهمية؛ فهي من الجسد معين الجمال، وينابيع الإلهام، وخلاصة إنسانية الإنسان، ومستودع أسراره، تتكلم بلا صوت، وتغزو القلوب، وتلهب الحواسَّ، وتفجر المواهب، وهي أبواب المحبة، ونوافذ المودة، وقنوات الشوق.[2]

٣ - العمل على الكشف عما في هذه العينة من قيمة تواصلية مع أفراد المجتمع؛ فقد أثبت الدرس المعاصر أن العيون من أكثر أجهزة إرسال الإشارات الاجتماعية التي نمتلكها قوةً. ومع التواصل تتعاضد قيم أخرى للمرسلة اللغوية كالإبلاغية، والتأثيرية والجمالية، والسيميائية، والتنبيهية.

وحسبي في هذا المقام الإشارة إلى أن فقد هذه الحاسة يضرُّ بالتواصل ويضعفه؛ فالمعريُّ على أهميته ما استطاع أن يحقق التواصل المنشود في مجتمع بغداد إبان رحلته، ليدرك فيها أن العمى عورة أسهمت في جعله رهين المحبسين[3]. غير أن هذا الفقد للبصر يتفاوت أثره بين امرئ وآخر، هذا بشار بن برد يقرر أنه إذا غاب دور العين - كما في العمى - فإن الأذن قد تنوب مناب العين ولا سيما في تزويد القلب بما يعينه على أداء مهامه:

قالوا: بِمَنْ لا تَرى تَهذي، فقلت لهم: الأُذنُ كالعينِ تُوفي القلبَ ما كانا[4]

---

[1] سيكولوجية فنون الأداء ١٦٧

[2] حادي الأرواح ١/ ٥١

[3] الوافي بالوفيات ١/ ٩٠٧

[4] الأغاني ١/ ٢٤١.

و يؤكد هذا المعنى عندما يذكر أن القلب – في مقام الحب والهوى – هو البصر والسمع :

فقلتُ : دعـوا قلبي ومـا اختـارَ وارتـضى فبالقلـبِ لا بـالعينِ يبـصر ذو الحُـبِّ

فمـا تُبـصرُ العينـانِ في موضـعِ الهـوى و لا تـسمعُ الأذنـانِ إلا مـن القلـبِ [١]

لكن ليس لنا أن نركن إلى رأي بشار بالطريقة التي يقررها ؛ لأن لغة العلم تخبر بحقيقة الأمور ؛ فقد أظهرت الأبحاث أن المعلومات التي تصل إلى المخ في العروض المرئية تأتي ٨٣٪ منها ، عن طريق العين ، و١١٪ عن طرق الأذن ، و ٦٪ عن طريق الحواس [٢] .

ثم إن الاتصال بالعين مع الشخص قد يرافقه شعور بالارتياح ، أو بالضيق ، أو بالتوتر.وفي معظم الثقافات لكي تبني ألفة قوية مع شخص آخر ، ينبغي أن تلتقي نظرتك بنظرته (٦٠- ٧٠ %) من الوقت ، وهذا سيجعله يبدأ بالإعجاب [٣] ، ويبدو أن المتنبي على ما عنده من كِبْر ، استطاع أن يجعل سيف الدولة – وهو من أهم من مدحهم المتنبي – يعجب به ، ويدعوه إلى بلاطه ، ليكون الشاعر الأثير لديه لمدة ليست بقليلة .

والعينة التي وقفت عليها من شعر المتنبي تدل دلالة بينة على أنه سخَّر موهبته ، وجهوده ، وعيني باصرته لتحقيق تواصل منقطع النظير ، وخصوصًا مع الممدوح لأهداف لا تخفى ؛ منها طلب النوال ، ومجاورة المجد والعزة والشرف والسلطان ، و لا ريب في أن الممدوح يتأثر بما يسمع وينتشي ، لأن الإنسان كائن عاطفي ، كيف لا ؟ وهو يسمع أنه رجاء العيون ، وقرة أعين ، وأنه يشفي الأعين بحسنه وجماله ، وأن كرمه مترافق بلذة السؤال ، ولذة العطاء :

كـأنَّ كُـلَّ سـؤالٍ في مـسامعِهِ قميصُ يوسُفَ في أجفـانِ يعقـوبِ (4)

و أن الممدوح يفطن بالكائنات قبل حدوثها ، يراها بعيون قلبه قبل أن يراها بعيني باصرته :

ماضـي الجَنـانِ ، يُريـهِ الحـزمُ قبـل غـدٍ بقلبِـهِ مـا تـرى عينـاهُ بعـدَ غـدِ [٥]

وثمة مثال يدلل على حرص المتنبي على التواصل - ولا سيما بعيونه -- إنما هو شديد جدًا ؛ لأن الممدوح شمس لا تغيب ، والنظر إليه مكرمةٌ تُحْسَدُ عليها العيون بوصفها أداة فعالة في هذا التواصل ، يقول :

بـسيفِ الدولـةِ الوضَّـاءِ تُمـسي جُفـوني تحـتَ شمـسٍ لا تغيـبُ

---

[١] الأغاني ٣/ ٢٣٦ .
[٢] لغة الوجوه ١٨٩ .
[٣] لغة الجسد ١٧٥
[٤] ديوانه ١/ ١٧٢ .
[٥] ديوانه ١/ ٣٥١ .

فإني قد وصلتُ إلى مكانٍ إليه تحسُدُ الحدقَ القلوبُ [1]

٤ - العمل على تبيان ما في هذه العينة من قيمة تعبيرية في ضوء ما يطرح عن تفرد المتنبي، وعمق ثقافته، وتمرده، وطموحه، وانحيازه إلى الدلالات الخبيئة، ولا سيما أن التدقيق يدل على أن المتنبي يؤمن بأن الأدب عمل باللغة قبل أي شيء آخر.[2]

٥ - ليس العناية بلغة الجسد عامة، ولغة العيون خاصة وقفًا على ما جاء عن المتنبي، ففي التراث العربي جهود واضحة تحتاج إلى إظهار، نذكر منها جهود ابن حزم التي عنيت بالعيون وحركاتها، ومدلولاتها، وإشاراتها، وذلك في كتابه (طوق الحمامة)؛ فقد أفرد للإشارة بالعين بابًا [3]، منها: أن النظر بآخر العين الواحدة نهي عن الأمر، وتصغيرها إعلام بالقبول، وإدامة النظر دليل التوجع والأسى، وكسر نظرها آية للفرح، وقلب الحدقة من وسط العين إلى موقعها بسرعة شاهد على المنع. وثمة جهود أخرى في (روضة المحبين) لابن قيم الجوزية [4]، وفي (ديوان الصبابة) لابن حجلة [5]. ويتم التأكيد على أن المشاهدة والتجربة أمران مهمان في فهم حقيقة الدلالات. مفيد هنا أن نذكر أن الجمال – ومنه جمال العيون – له رصيده في قبائل العرب؛ ففي بيت شعري يذكر الشاعر أن حبيبته اجتمع فيها من جمال القسمات والجوارح التي امتازت بها حسناوات القبائل ما اجتمع:

خُزاعيةُ الأطرافِ، مُرِّيةُ الحشا فزاريةُ العينين، طائيةُ الفمِ [6]

٦ - معجم المتنبي الذي يفيد منه في العيون بوصفها قيمة تعبيرية هو شاهد على أمور؛ منها ثراء الحصيلة اللغوية لديه، ومنها الهيمنة على الدلالات الأصلية منها والفرعية، الحقيقية والمجازية، ومنها القدرة على الإفادة من مسالك التطور؛ كالانتقال من العام إلى الخاص ومن الكل إلى الجزء، والعكس منهما، ومن علاقات المُصاحَبة والمُجاورة، والمشابهة، وغيرها من علاقات المجاز المرسل، ومن المجاز العقلي أيضًا. لهذا نراه لا يستعمل العين والأعين والعيون فحسب، بل ويستعمل أيضًا الجفن والأجفان والجفون، والمؤق والمآقي، والبصر والأبصار، والحدق والأحداق، والمُقلة والمُقَل، والطَّرف، والناظر والنظرة والنظرات في الدلالة على العين والعيون دون أن يغفل عن ملاحظة الصفة التي أخذت منها هذه الكلمة أو تلك فيعمد إلى تخير المواضع المناسبة لها، ولا ينبغي أن ننسى ما عنده من المفردات الأخرى التي لها صلة ما بالعين؛ كالكَرى والرُّقاد، والغُمض والسُّهاد، والدموع التي تَسِيلُ، وتقطرُ، وتغيضُ، وتَطِسُ بمعنى تدقُّ:

---

[1] ديوانه ١/ ٧٥.

[2] انظر المحور التجاوزي ٤- ٩

[3] طوق الحمامة ١٣٦.

[4] روضة المحبين ١/ ٩٢ – ٩٧.

[5] ديوان الصبابة ١/ ٦، ١٥، ٢٣، ٢٨.

[6] روضة المحبين ١/ ٢٣٩.

أَركائـبَ الأحبـاب إنَّ الأدمعـا تَطِـسُ الخـدودَ، كمـا تَطِـسْنَ اليرمعـا [1]

وهذه المفردات ليست لدى المتنبي مفردات معجمية صرفة بل إن المتنبي يتجاوز المعاني المعجمية إلى رحاب اللغة السياقية، نمثل لذلك بكلمة (مُقْلَة)، قالوا: مقلةُ العين، وهي ناظرُها، ومَقَلْتُهُ: نظرتُ إليه[2]، وهي الدلالة الأصل، ثم أطلقوا المقلة على المرأة من قبيل تسمية الكل باسم الجزء، وهاهو المتنبي يمضي شوطًا أبعد فيتحدث عن امرأة مقلة مفارقة، هي (مقلة قلب أبي الطيب العاشق)، وبارتحالها يعمى هذا القلب:

يقيـانِ في أحـدِ الهـوادجِ مقلـةً رحلـتْ فكـان لهـا فـؤادي مَحْجـرا [3]

وإذا كانت كلمة الشَّكرى تعني الملأى، فإن المتنبي يستعملُ هذه الصفة ويؤكد معناها بأن العين كلها أصبحت مجرى للدمع، والأصل أن يكون مجرى الدمع هو المُؤق وجمعه المآقي، ولو أن أبا الطيب يستعمل الماق، وهي لغة في المُؤق:

نظـرْتُ إلـيهم، والعـينُ شَـكرى فـصارتْ كلُّهـا للـدمع ماقـا [4]

هذا الذي سبق ذكره جدير بالبحث والتقصي، ولأن المقام يضيق عن الخوض فيه كله، فإن مدار هذا البحث أكثر ما يتجه إلى القيمة التعبيرية، وذلك في تتبع نماذج العيون في شعر المتنبي، والأحداق، والأجفان، والطرف، والناظر. وفيما يلي بيان القول في هذا كله:

نماذج من العيون في شعره:

إذا كان المتنبي يرى أنه غدا عجيبًا في عيون العجائب، فإن من يتتبع السياقات التي ذكر فيها نماذج من العيون يدرك أن هذه النماذج بعض من عجائبه، وهي ليست دليلاً على اقتداره في التعامل مع اللغة، بل هي علامة على حصيلة ثرية من مفردات العربية، وهي شاهد على قدرة فائقة على التقاط المعاني الكثيرة الكامنة في تلك النماذج وذلك باستخدام القيم التعبيرية التي تنبعث من الصفات المتنوعة في الغالب من اسم الفاعل، واسم المفعول، والصفات المشبهة ... أولاً، و من الأفعال ثانيًا، و من السياق ثالثًا:

فهو يشير إلى المبصرة التي تميز الضياء من الظلام، والحق من الباطل، وإلى العمياء باصرة وبصيرة، وإلى العوراء والرمداء والحائرة والقرحى والنجلاء والفتانة ؛ ولا ندري كيف تكون هذه الصفة، لكن المتنبي يكشف عن آثار عجيبة لها:

---

(١) ديوانه ٢/٢٥٩. اليرمع: حجارة بيض رِخوةٌ.

(٢) مقاييس اللغة ٥/٣٤١.

(٣) ديوانه ٢/١٦٢.

(٤) ديوانه ٢/٢٩٥.

وفتّانـةَ العيـنينِ، قتّالـةَ الهـوى إذا نَفَحـتْ شـيخًا روائحُهـا شَـبَّا [١]

ومن نماذج العيون عنده الحوراء والدّعجاء والضيّقة والساحرة واليقِظة والغافلة ؛ها هو يعبر المتنبي عن يقظة العين بالفعل (يحيي) الليل ؛ أي يسهر فيه، ومن شأن الظلام أن يجمع على العاشقين الهموم، وفي اجتماعها يقظة العين، وتكثير للدمع :

أحْيَيْتها، والدموعُ تُنجدني شؤونُها، والظلامُ ينجدُها [٢]

والمتنبي قادر على الإفادة من ثنائية اليقظة والمنام في مدحه– وهذا شاهد على اقتداره على توليد المعاني – فالعدو يخاف الممدوح في الحالين، وخوفه في اليقظة يفقده أمَنَةَ يقظته، وفي المنام يفقده لذة النوم:

إذا امـتلأتْ عيـونُ الخيـلِ مـني فويـلٌ في التـيقظِ والمنـامِ [3]

وهو يفيد من هذه الثنائية في تصوير الخوف الذي يغلف حياة العدو في يقظته، وغفلته ؛ فالعدو إذا نام رأى الممدوح في نومه كأنه طعن كليته برمحه، فهو يخاف أن يرى ذلك وهو مستيقظ :

يـرى في النـوم رمحَـكَ في كُـلاهُ ويخـشى أن يـراهُ في السـهادِ [4]

ومن النماذج المسهدة والقاتلة والمُفَتّرَةُ والرّامية :

عَمْـرَكَ اللهُ هـل رأيـتَ بـدوراً طَلَعَـتْ في براقـعٍ وعُقُـودِ
راميـاتٍ بأسـهُمٍ ريـشُها الهـدْبُ، تَشقُّ القلوبَ قبـلَ الجلـودِ [٥]

ومنها العاصية والطائعة والمنيعة والمطمئنة والحيية والوقحة والصريحة والمراوغة :

يُخْفِـي العـداوةَ، وهـي غـير خفيـة نَظَـرُ العـدوِّ بمـا أسـرَّ يبـوحُ [٦]

ومنها المُبغضة، والمتفرّسةُ :

كأنـكَ نـاظرٌ في كـلِّ قلـبٍ فمـا يخفـى عليـكَ محـلُّ غـاشِ [٧]

---

[١] ديوانه ١/ ٥٩ .
[٢] ديوانه ١/ ٣٠١ .
[٣] ديوانه ٤/ ٤٥- ٤٦ .
[٤] ديوانه – ١/ ٣٦٤ .
[٥] ديوانه ١/ ٣١٤ .
[٦] ديوانه ١/ ٢٥٣ .
[٧] ديوانه ٢/ ٢١٢ .

ومنها العفيفة والبائحة والغائرة:

وقد يئسوا من لذيذ الحياةِ فعينٌ تغورُ، وقلبٌ يَجِبْ [١]

ومنها المنكفئة، والمُغْضية:

يغضُّ الطرفَ من مَكْرٍ ودَهيٍ كأنَّ به – وليس به – خشوعا [٢]

ومنها الدائرة:

ذكر أبو الطيب دوران العين ضمن محاسن المرثي، و أراد به أنها لا تفتح على نظير لها:

ونفسٍ لا تُجيبُ على خسيسٍ وعينٍ لا تُدارُ على نظيرِ [٣]

ولعل من أكثر الأبيات دلالة على اضطراب العيون ودورانها قوله:

أدَرْنَ عيونًا حائراتٍ كأنها مُرَكَّبةٌ أحْداقُها فوقَ زِئْبَقِ [٤]

والحق أن نماذج كثيرة للعيون تكمن في صحة العيون وسقمها، وجمالها وقبحها، ويقظتها وغفلتها، وقوتها وضعفها، وطاعتها وعصيانها، وحيرتها واطمئنانها، وحيائها ووقاحتها، وفراستها وانكفائها، وفتحها و إغضائها، وثباتها ودورانها، وجحوظها وغورها .. لكن النماذج الأخرى قد تتوالد مع السياقات بما يصاحبها من مفردات وتراكيب وقرائن وطرق يصعب الإحاطة بها؛ ففي السقم يجري التعبير بالعمياء والعمي، ونصف الأعمى، ونصف البصير، والأرمد، والقرحى وهي جمع قريح.

وفي التعبير عن الجمال في العيون نجد الصفات الصريحة كـ فتانة العينين، ودعج النواظر، كما نجد التعبير بصفات مستترة كما الجآذر، والآرآم الناظرة، والظباء، والمَها، ولاسيما عندما تغنى غنى مترفًا بما يصاحبها من إيحاء مُنْجَز، كما هي الحال في قوله:

وعيونُ المها، ولا كعيونٍ فَتَكَتْ بالمُتَيَّم المعمودِ [٥]

وفوق ما تقدم فإن أمورًا وثيقة الصلة بالعيون في مختلف نماذجها منها: النوم، والدمع، والكحل؛ فالمتنبي يرى في النوم تقصيرًا للوقت، ولذة للعين:

---

(١) ديوانه ٢/ ١٠١.

(٢) ديوانه ٢/ ٢٥٣

(٣) ديوانه ٢/ ١٤٣.

(٤) ديوانه ٢/ ٣٠٨.

(٥) ديوانه ٣١٣/١

شوقي إليكِ نفى لذيذَ هجوعي ... فارقتِني فأقام بين ضلوعي[١]

وإذا كان الرُّقاد لذةً، فإن للدموع مجالات عند المتنبي:

وبينَ الرضى، والسُّخْطِ والقربِ والنَّوى ... مجالٌ لدمعِ المُقلةِ المُترقرقِ[٢]

وللدموع أيضًا عصيانُها وطاعتُها:

الحُزْنُ يُقلِقُ، والتجمُّلُ يَرْدَعُ ... والدمعُ بينَهما عَصِيٌّ طَيِّعُ

يتنازعانِ دموعَ عينِ مُسَهَّدٍ ... هذا يجيءُ بها، وهذا يَرْجِعُ[٣]

ولها غزارتها أيضًا:

سَقَيْتُهُ عَبَراتٍ ظَنَّها مَطَرًا ... سوائلاً من جُفونٍ ظَنَّها سُحُبا[٤]

وللدموع حرارتها، والمتنبي يذهب مع الرأي القائل بأن دموع الفرح باردة، ودموع الحزن حارة، ومما يشير إلى هذا قولهم: أسخن اللهُ عينيهِ، أي أبكاه، وعلى هذا قول المتنبي:

لا سِرْتِ من إبلٍ لو اني فوقَها ... لَمَحَتْ حرارةُ مَدْمَعَيَّ سِماتِها[٥]

ولدموع الحزن عنده أيضًا مُلوحتها:

أو ما وَجَدْتُمْ في الصَّراةِ مُلوحةً ... مِمّا أُرَقْرِقُ في الفُراتِ دموعي[٦]

والمتنبي ممن يذهبون إلى أن الكحل والنوم يصلحان العين، دليل ذلك قوله:

وما مَنْبِجٌ مُذْ غِبْتَ إلا مُقلةٌ ... سَهِدَتْ، ووجهُكَ نومُها والإثْمِدُ[٧]

---

(١) ديوانه ٢/ ٢٤٨.
(٢) ديوانه ٢/ ٣٠٤.
(٣) ديوانه ٢/ ٢٦٨
(٤) ديوانه ١/ ١١٠.
(٥) ديوانه ١/ ٢٢٦.
(٦) ديوانه ٢/ ٢٤٨.
(٧) ديوانه ١/ ٣٣٤.

الأحداق:

تدل مادة (حدق) في العربية – على ما يقرر ابن فارس – على الشيء يحيطُ بالشيء، وحدقة العين من هذا، وهي السواد؛ لأنها تحيط بالصبي [١] ، والكلام على الحدقة والأحداق والتحديق يمكن أن يفهم في ضوء ما استجد من العلم، فقد كانت الحدقة مجالاً لدراسات كثيرة، ومن أبرز النتائج فيها أن حدقة العين تعمل مستقلة عن التحكم الواعي [٢]، وإنها تتسع وتضيق بحسب الحالة المزاجية؛ ففي الإشارة قد تتسع لأربعة أضعاف، والعكس صحيح عند الشعور بالغضب، أو عند الشعور السلبي؛ كما هي الحال فيما يطلق عليه (الأعين الخَزَرية)، وفيما يُكنى عنها بـ (أعين الثعبان)، وحدقة الرضع تتسع دائمًا في حضرة الكبار، واتساع حدقة العين عند المرأة هي أسرع منها لدى الرجل، وذلك لإنشاء ألفة، والمحبون يميلون إلى التحديق في عيون بعضهم بعضًا للتعبير عن العلاقة الحميمية التي تربط بينهم [٣]، غير أن النظرة التحديقية الباردة من الإشارات القوية الدالة على الرفض [٤]، وقد يكون التحديق أكثر مما ينبغي هو علامة على البدائية وقلة التهذيب. وفوق هذا فالحدقة تبدو في الموروث علامة على الجمال، أوعلى القبح؛ فقد ذكر أن للدجال حدقةً جميلة، وأخرى قبيحة جدًا [٥] والحدقة يضرب بها المثل في الحفظ يقال: (احفظني مثلَ حدقة العين)، والحدقة أسُّ البصر، ولهذا قيل: (السمعُ من الخراق، والبصرُ من حَدَقةٍ، والعِلْمُ من قلب، والحياةُ في جسم) [٦].

وفي ضوء ما تقدم يمكن فهم ما جاء عن المتنبي، ومن ذلك التحديق، وهو شدة النظر، وبعض المواقف كانت تستدعي بالضرورة التحديق بهذا المعنى، ومنه التحديق لترسيخ السيطرة [٧]، ولا ريب في أن المعارك بشكلها القديم عند القتال عن قرب، كان التحديق لهذا الغرض، ولأن المتنبي كان يشهد بعض تلك المعارك، فقد كان يلتقط تلك النظرات التي تنتهي بغالب ومغلوب؛ ها هو يعلن أن شجاعة ممدوحه تحيل التحديق في نظرات العدو إلى إغضاء، ولكن بعد يغدو السنان كحلاً لها، وهذا دأب الممدوح:

وكَـمْ عَـينِ قِـرنٍ حَـدَّقتْ لِنِزالِـهِ ... فلَـمْ تُغْـضِ إلا والسنانُ لهـا كُحـلُ [٨]

---

[١] مقاييس اللغة ٢/٢٣٢- ٢٣٣ .

[٢] انظر: لغة الجسد ١٦٦ .

[٣] سيكولوجية فنون الأداء ١٨٧ .

[٤] نفسه ١٨٢ .

[٥] الفتن ١/١٨١ .

[٦] زهرة التفاسير ١/٥١٩٨ .

[٧] سيكولوجية فنون الأداء ١٨٧

[٨] ديوانه ٣/ ١٨٦ - ١٨٧

وهذا البيت مبني على معنى فيه كناية عن المهارة الفائقة في الرمي ، وكانوا يعبرون عن ذلك بقولهم (رماة الأحداق) ، وهو معنى ذكره المتنبي أيضًا بقوله في صفة ممدوحه الشجاع الماهر :

طـــاعِنُ الفرســـانِ في الأحـــداقِ شَـــزْرًا وحجـــابُ الحـــربِ للـــشمس نقـــابُ [١]

والحق أن المتنبي في البيت السابق يتجاوز المعنى القديم ، وهو (مهارة) رمي الأحداق ، فقد أضاف إليها معنى آخر ؛ ذلك أن الممدوح يمتلك هذه المهارة في ظروف رؤية صعبة ، فالحرب بُثار نَقْعِها حجبت ضوء الشمس فتعذرت رؤية الهدف بالعين الباصرة ، لكن هذا لم يمنع من رؤية الهدف بالبصيرة ليحقق الممدوح ما يريد .

ولعل المعنى المتجاوز الأكثر فنية في البيت الأول الذي سبق ذكره هو ما ذكره المتنبي بأن المنازلة بدأت بالتحديق بين الممدوح وخصمه (القرن) وهو المعادل المكافئ ، وانتهت المنازلة بعلامة تختزل نتيجة المنازلة هي أن تحديق القرن انتهى إلى إغضاء ، وذلك عندما غدا السنان كحلاً للعين ، ولعمري فإن هذا من أشد ما يكون عليه معنى الكحل قوة وقسوة ، وفي تجاوز للدلالة الشائعة لمعنى الكحل وهو إضفاء الزينة والجمال إلى العين .

والتحديق عند المتنبي لا يقتصر على تأكيد السيطرة ؛ ففي بعض المواقف يتحدث عن النظر إلى الممدوح الذي يُصاحَبُ بلذة ، أو حُظوةٍ ، أو نعمة ، فثمة مشهد يصور فيه المتنبي نفسه وقد اقترب من المسافة الحميمية للممدوح بأن حواسه يحسدُ بعضُها بعضًا على ما هي فيه :

فـــإني قـــد وصـــلتُ إلى مكـــانٍ إليـــهِ تَحْـــسُدُ الحِـــدقَ القلـــوبُ [٢]

وكأن الفعل (وصلتُ) يحمل ما يحمل من قيمة التواصل ، وهي قيمة للعين فيها النصيب الأكبر .

وإذا كان التحديق في الممدوح لذة ونعمة وحظوة ، فإن النظر إلى المهجو مشقة وأذى ، كذا ترى عين المتنبي بعض مهجويه :

كـــلامُ أكثـــرِ مَـــنْ تَلْقـــى ، ومَنْظَـــرُهُ مِمـــا يَـــشقُّ علـــى الآذانِ والحِـــدَقِ [٣]

أما إذا كان التحديق ذا صلة بالجمال الأنثوي ، فإن له شأنًا بل شؤونًا لدى أبي الطيب :

- من شؤونه أن لون الحداق الذي يصيب بالهوى ، إنما هو اللون الأسود ، وهو اللون الشائع لدى الأعرابيات اللواتي يتعصب المتنبي لهن :

مـــا بنـــا مِـــنْ هـــوى العيـــون اللـــواتي لَـــوْنُ أشْـــفارِهِنَّ لَـــوْنُ الحِـــداقِ [4]

---

[١] ديوانه ١/١٣٤ .
[٢] ديوانه ١/٧٥ .
[٣] ديوانه ٢/٣١٣ .
[٤] ديوانه ٢/٢١٣ .

- ومنها أن أحداق الحسان لهن بالغ الأثر في تهييج رقة الشوق، وحرارة القلب ساعة الوداع:

حِدَقُ الحِسانِ من الغواني هِجْنَ لي يومَ الفِراقِ صَبابةً وغليلاً [1]

- ومنها أنَّ أحداق الغواني على ما فيها من حسن وجمال هي بما فيها خطرة جدًا، وخصوصًا على قلوب العاشقين، فهذه القلوب لا تكون آمنة إلا إذا خلا المكان من حِدقِ الحسان:

فلو طُرِحتْ قلوبُ العشقِ فيها لَما خافتْ من الحِدَقِ الحِسانِ [2]

ومن كان داؤه بسبب هذه الحِدَق، فقد أعيا الأطباء عن إيجاد الدواء الناجع له قديمًا وحديثًا:

عزيزٌ أسًى، داؤه الحِدقُ النُّجلُ عَيَاءٌ به ماتَ المحبون من قبلُ [٣]

- ومنها أن أحداق العشاق يستهويها الجمال الأنثوي فتتعلق به تعلقًا لا فكاك منه:

وخصرٍ تثبتُ الأحداقُ فيه كأنَّ عليه من حِدَقٍ نطاقا [4]

حاصل الأمر أن أبا الطيب كانت له عناية بالحدقة والأحداق والتحديق؛ فكان التحديق في المعارك وفي مواقف الغضب نظرات ثاقبة، هي حرب نظرات قبل أن تغدو حرب طعنات، وأخطرها و أمهرها تلك التي تنتقي أهدافها ببالغ الدقة فتجعل الأحداق أهدافًا لها، ويفيد المتنبي من الطباق الكامن في (التحديق)، (الإغضاء)، فتحديق العدو استحال إلى (إغضاء) وهو معادل للهزيمة الانكسار، وعلى الرغم من أن الأعين تُصاحب بالحفظ والصيانة فإن الممدوح بشجاعته ومهارته جعل منها هدفا مكشوفا سهل المنال. والمتنبي يفيد من هذا كله فيهدف إلى التأثير في نفس الممدوح ومشاعره وله من ذلك مآرب كثيرة.

والتحديق عند المتنبي في مقامات أخرى نظرات هانئة سعيدة، مصدرها الممدوح بما هو عليه من عز وسلطان وجاه ومجد ووسامة وشجاعة وكرم ... مما يجعل الجوارح تحسد العيون على ما هي فيه من نعمة ولذة.

والتحديق عنده أيضًا نظرات عاشقة استهواها الجمال الأنثوي فأدامت النظر إليه حتى كادت أن تكون بعضًا من هذا الجمال.

وأحداق الحسان هي عنده تطلق سهامًا خطرة تفعل فعلها في القلوب، فتفتك فيها، وتولد عشقًا لا برء منه.

---

(١) ديوانه ٣/ ٢٣٤.

(٢) ديوانه ٤/ ٢٦٠.

(٣) ديوانه ١٨١/٣.

(٤) ديوانه ٢/ ٢٩٦.

الأجفان :

الحديث عن الجَفْنِ والأجفان والجفون تكوينًا و أوصافًا له صدى طيب في الموروث الثقافي عامة، والأدبي منه خاصة ؛ ففي الأجفان النفع والحفظ والصيانة، والسرُّ والسحر، والجمال وبديع الصنع، وفيه من القيمة التعبيرية ما فيه، فجفن المحبِّ فم يذاع به الهوى، فيكشف عن المستور، ويخبر عن المخبأ .

ومن سمات الجمال في الأجفان: الكَحَلُ، وهو سواد يكون في مغارز الأجفان خلقة، وليس التكحل في العينين كالكحل، ومن سماتها السَّبَلُ، وهو الزيادة في طول الأهداب، ولعل من أسرار الأجفان أنها اختصت من غيرها بكونها رباعية ، و أهدابها كذلك ولا يكون لسائر المخلوقات الأهداب إلا على أحد الجفنين [1] وفي إشارة إلى ما فيها من المنفعة والصقل والصيانة ؛ يقول بعض الشعراء:

وقد صِينَ نصلُ السيفِ تحتَ قِرابِهِ كما صِينَ نورُ العينِ في الجَفْنِ والشَّعْرِ [2]

والحديث عن الأجفان في شعر المتنبي له حضور ملحوظ، وأكثره له صلة بالمتنبي نفسه في دلالة على حضور الذات المبدعة، يليه حضور جفن الحبيب، ثم حضور الجفن على وجه العموم .

فالمتنبي يخبرنا عن أجفان له كثياب شققن على ثاكل، وعن أجفانه القرحى من البكا، والدامية من الفراق . ويصف لنا أجفانه التي أصبح الدمع من لوازمها، حتى يكاد يشرق بماء أجفانه لكثرته، وأجفانه لا يسيل منها دمعه فحسب بل يسيل منها صبرُهُ .ويصور لنا أجفانه التي يصاحبها التسهيد، فهي أحيانًا دائمة التقليب يزيدها الليل شدة وقسوة، وهي أحيانًا أخرى متباعدة لا تعرف إطباقًا و كأن كل جفن قد عُقِد بحاجب . ولا نعدم أن نجد جفنه معافى في منأى عن العدوى، فما أرمدت أجفانَه كَثرةُ الرمد . ولا نعدم أن نجده يذكر جفنه الهانئ، فجفنه مهوى للنوم وله سعته منه زيادة ونقصانًا .

أما أجفان الحبيبة عنده ففيها حلاوة التفتير والتكسير، والسحر الذي يأخذ بالألباب، ويحوج الناظر إلى طبيب وعوذٍ، وفيها ما يُلزِمُ بالوقوع في شباك العشق، وهي سافكة وقاتلة، والحبيبة شمس لناظر، وسهاد لأجفان . وأغرب ما يذكره عن جفن الحبيب أنه لا دمع له، ولذا فالحبيب لا يرحم باكيًا لأنه لا يشعر بشعوره .

وأما الأجفان في دلالاتها العامة عند المتنبي فهي مستودع للأسرار لكنها لا تقدر على كتمانها، وفتحها يعني اليقظة والانتباه، وغُمضها يعني النوم والهناءة وعوالم الأطياف . والأجفان ميدان للحزن والخوف والفرح ...، ومناخاة لإبل الأحبة، ويميز المتنبي بين جفن شادن، وجفن الضيغم، وجفن الردى .

ومجمل السياقات تدل على أن ذكر الأجفان يكاد ينحصر في المعاني الكلية الآتية :

---

[1] التبصرة في الدين ١/١٤٤ .

[2] تكذيب المفتري ١/ ٢١٤

- الأجفان من حيث صحتها وسقمها ؛ فهي مشققة ودامية ومريضة و قرحى و رمداء و مطروفة وشارقة بالدمع ...
- الأجفان من حيث جمالها ؛ فهي ساحرة وسافكة ومستبشرة ومتسببة بالعشق .
- الجفون من حيث كونها موضعًا ، فهي مأوى و موطن وحافظة ومستودع للسر .

وفيما يلي بيان القول في هذا كله :

ـ الأجفان من حيث صحتها وسقمها:

صورة الأجفان على الإجمال في شعر المتنبي هي أقرب إلى السقم منها إلى الصحة مما يغلب النماذج المعذبة – والمتنبي أحدها – على النماذج الهائمة ؛ وكأن النظر له حصته الوافرة من الشقاء بدليل قولهم : (مَنْ سَرَّحَ ناظره أتعب خاطره ، ومن كثرت لحظاتُهُ دامت حسراتُهُ ، وضاعت أوقاتُهُ ، وفاضتْ عبراتُهُ) [1].

هاهو يستحضر من الموروث نموذجًا معذبًا يتبدى في صورة الثاكل وهي المرأة التي فقدت ولدها ، وقد شُقَّت ثيابها ، ليقول :

كـأنَّ الجفـونَ علـى مُقْلـتي ثِيـابٌ شُـققنَ علـى ثاكـلِ [2]

قد عُدت هذه الصورة من أرفع صور البديع لما فيها من تشبيه شيئين (الجفون – المقلة) بشيئين (الثياب المشققة – الثاكل) .

و يبدو أن هذا النموذج المعذب كان منتشرًا في المجتمعات العربية القديمة ، وانعكس صدى ذلك في الثقافة العربية ؛ فقيل : ليست النائحة المستأجرة كالثكلى ، و بالثكلى يضرب المثل في البكاء والنوح والحزن ؛ فالقلب محزون كحزن الثاكل كما في قول الشاعر :

وأبكـي علـى ذا ، وأبكـى لـذا بكـاءَ المولهـةِ الثاكـلِ [3]

وقول الآخر :

ميلُـكَ عـن زهـوٍ ، ومَيْلِي عـن أسًـى مـا طـربُ المخمـورِ مثـل الثاكـلِ [4]

---

[1] روضة المحبين ١/ ١٠٧ .

[2] ديوانه ٣/ ٢٣ .

[3] الوافي في الوفيات ١/ ٢٥٥٣ .

[4] المدهش ١/ ١٩٦ .

ولها لباسها على ما يفهم من قول الشاعر :

لَلبسْتُ لُبسَ الثاكلاتِ وكنتُ في سودِ الوجوهِ كأنني من حامِ [١]

وكان لباس الثكلى يتعرض للإتلاف عند المصيبة بالخرق أو الشق ، أو التمزيق ، وفي ضوء هذا يمكن أن يفهم حديث النبي الكريم : (ليس منا من لطم الخدود ، وشقّ الجيوب ، ودعا بدعاء الجاهلية) [٢] .

والمتنبي نفسه قدم صورة لا تخلو من مبالغة لشق الجيوب واتساع الشقّ بقوله :

وأمسى السبايا يتنحبْنَ بِعَرْقَةٍ كأنَّ جيوبَ الثاكلاتِ ذُيُولُ [٣]

حاصل الأمر أن ثياب الثاكل تكثر شقوقها ، وتمتد ، وربما تطول ، وكذلك هي أجفان المتنبي في مبالغة يؤكد فيها عمق آلامه ، وفيض أحزانه .

والبكاء عنده سبب فيما يصيب الجفون من أذى :

وقد صارتِ الأجفانُ قَرحى من البُكا وصارت بَهارًا في الخدودِ الشقائقُ [٤]

وسقم الأجفان قد يكون من الرَّمَدِ ، وهو وجع العين وانتفاخها [٥] ، والمتنبي يرى أن الرمد عدوى غير أن بعض الأجفان في منأى عن الإصابة بها :

فتى فاقتِ العدوى من الناسِ عينُهُ فما أرْمَدتْ أجفانَهُ كثرةُ الرُّمدِ [٦]

وقد يكتفي المتنبي بذكر صفة للأجفان فندرك أنها في سقم :

قَدْ عَلَّمَ البينُ منا البينَ أجفانا تَدمى ، وألّفَ في ذا القلب أحزانا [٧]

وإذا كانت القروح والرمد مرضين حقيقيين ، فإن المتنبي يشير إلى أسقام مجازية في الأجفان ، منها التفتير والتكسير ، وقد قيل (ما أُحَيْلى ذُبولَ الأجفان على الغواني الحسان ولذا كثر التغزل بذلك قديمًا وحديثًا) [٨] وإذا جاوز التفتير الحد فقد يُحْوِجُ الناظر – يعني نفسه – إلى طبيب وعُوَدٍ :

---

[١] الوافي بالوفيات ١/ ٢٥٥٣

[٢] صحيح البخاري ١/ ٤٣٥

[٣] تفسير الطبري ٧/ ٢٨٠ .

[٤] ديوانه ٢/ ٣٤٢ . البَهارُ : زهرٌ أصفرُ . والشقائق جمع شقيقة ، وهي زهرٌ أحمر ينسب إلى النعمان .

[٥] اللسان (رمد) .

[٦] ديوانه ٢/ ٦٦ .

[٧] ديوانه ٤/ ٢٢١ .

[٨] روح المعاني ٢٢/ ٨٩ .

أَبْرَحْتَ يا مَرَضَ الجفونِ بمُمْرَضٍ مَرِضَ الطبيبُ لهُ وَعِيدَ العُوَّدُ[١]

وقد يعبر المتنبي عن هذا المعنى بلفظ التكسير، ويصور أثره في نفسه:

صريعَ مُقلتِها، سَآلَ دِمنتِها قتيلَ تكسيرِ ذاكَ الجَفْنِ واللَّعَسِ[٢]

وتفتيرُ الجفون، أو تكسيرها يُعدان وصفين دالين على الحسن في العيون قائمين على ضدية من نوع مختلف؛ هو بكل بساطة تلك القوة الفاعلة المؤثرة التي تقوم على الوهن الكامن في التكسير أو التفتير، تلك القوة التي تصرع، أو تسبي. وقد ألح الشعراء على القوة الكامنة في الضعف وولَّدوا من ذلك تفريعاتٍ وتنويعاتٍ على هذا المعنى؛ كالذي نجده عند ابن المعتز في تعليله لذاك الضعف في الأجفان، وهو تعليل أقرب إلى الفن والجمال منه إلى الحقيقة، يقول:

ضعيفةٌ أجفانُهُ والقلبُ منهُ حَجَرُ

كأنما الحاظُهُ من فِعْلِهِ تَعْتَذِرُ[٣]

ولعل من الإشارات الجميلة تلك التي يذكر فيها المتنبي أن حال الجفون ليست واحدة في البكاء، فجفن الحبيبة على ما يخبر المتنبي لا دمع له، ولذلك فهي لا ترحم باكياً لأنها لا تشعر بشعوره، ثم إن الحبيبة تحسب – خطأً – أن الدمع في أجفان العشاق إنما هو خِلْقَةٌ:

أتُراها لكثرةِ العُشاقِ تَحْسِبُ الدمعَ خِلقةً في المآقي

كيفَ تَرثي التي ترى كلَّ جفنٍ راءَها غيرَ جفنِها غيرَ راقي[٤]

ـ الجفون من حيث يقظتها وغفلتها:

فتح الجفون يعني عالم اليقظة والانتباه، وهو نقيض عالم النوم والأحلام، لأن تلقي المهمِّ من الأمور لا يكون إلا باليقظة على ما يقرر المتنبي:

افتحِ الجفنَ، واتركِ القولَ في النو مِ، ومَيِّزْ خِطابَ سيفِ الأنامِ[٥]

---

[١] ديوانه ١/ ٣٣٠.
[٢] ديوانه ٢/ ١٩٣.
[٣] ديوانه ١١٧/٢.
[٤] ديوانه ٣٦٣/٢
[٥] ديوانه ٣٧٧/٣

و لا ريب في أن الضوء بدلالتيه الحقيقية والمجازية مدعاة للتنبه والاهتمام، كذا يعلن المتنبي أمام وضاءة سيف الدولة:

بســيفِ الدولــةِ الوَضَّــاءِ تُمــسي   جُفــوني تحــتَ شَــمْسٍ لا تغيــبُ [١]

فالمتنبي يريد بهذا أنه راغب في القرب من سيف الدولة، لأن هذا القرب هو غاية المنى، ولأن هذه اليقظة مهما طالت فإنها تملأ نفس المتنبي سعادة، وتلبي الرغبة الجامحة في مجاورته العزة والمجد والسلطان، كيف لا وهو القائل:

وفــؤادي مــن الملــوكِ وإن كــا   نَ لــساني يُــرى مِــنَ الــشعراءِ[٢]

ويشير المتنبي في سياقات أخرى إلى يقظة ثقيلة يُعَبِّرُ عنها بسهاد الجفون، وفيه ما فيه من الأرق والهم والشقاء، وهو يجعل التسهيد في الجفون نظير السقم في الجسد، وهذا وذاك اجتمعا إلى جسم المتنبي:

جَمَعَتْ بَينَ جسمِ أحمدَ والسُّقْمِ وبين الجفونِ والتسهيد [٣]

ومما صور فيه سهاده صورةٌ لا تخلو من فرادة، ففي سعيهلتأكيد قسوة سهاده يذكر أن أجفانه متباعدة، ولا قدرة لها على الإطباق:

بعيــدةُ مــا بــين الجفــون كأنمــا   عقــدتُم أعــالي كــلِّ جَفْــنٍ بحاجِــبِ[٤]

والمتنبي يذكر أسبابًا كثيرة لسهاد الجفون، من ذلك مفارقته لولي نعمته سيف الدولة:

لأنــي كلمــا فارقــتُ طَــرْفي   بعيــدٌ بــين جفــني والــصباح[٥]

وفراق الحبيبة سبب آخر لسهاد الجفون، ففي عتابه لليل يوازن بين الليل سواداً وطولاً، و شَعْر الحبيبة، وطُول فراقها:

حَكَيْــتَ يــا ليــلُ فَرْعَهــا الــوارِدْ   فاحْــكِ نواهــا لجفــنيَ الــساهِدْ
طــالَ بُكــائي علــى تَذَكُّــرِها   و طُلْــتَ حتــى كلاكُمــا واحِــدْ[٦]

وثمة مليحة كانت سببًا في سهاد أجفانه فجمالها الوضاء، وشميمها الذاكي يجعلان العاشق في سهاد وسقم مقيمين، فالمليحة:

---

[١] ديوانه ١/ ٧٤ .
[٢] ديوانه ١/ ٣٦ .
[٣] ديوانه ١ / ٣١٧ .
[٤] ديوانه ١/ ١٤٧
[٥] ديوانه ١ / ٢٥٧ .
[٦] ديوانه ٢/ ٧٢

سُـهادٌ لأجفــانٍ، وشمــسٌ لِنــاظِرٍ وسُــقْمٌ لأبــدانٍ، ومِــسكٌ لناشــقِ [1]

ونفس المتنبي الطامحة المتوقدة التي تعتقد أنها من الملوك قد تكون سبباً في سهاده الذي يزيده الليل شدة وقسوة، وتصبح الأجفان والحال هذه دائمة التقلب وليس لها إلى الراحة سبيل، وكأنها مكلفة بإحصاء لا نهاية له:

كــأنَّ دُجــاهُ يَجــذِبُها سُــهادي فلــيس تغيــبُ إلا أن يغيبــا

أُقَلِّــبُ فيــهِ أجفــاني كــأني أعُــدُّ بــه علــى الــدهرِ الــذُّنوبا [2]

ومفارقة النوم للأجفان قد يكون علامة على الترقب والقلق؛ ففي القصيدة التي يمدح فيها المتنبي سيف الدولة وقد ورد عليه رسول الروم يطلب الهدنة سنة ٣٤٤ هـ يصور المتنبي رسول الروم آمنًا مطمئنًا في رحاب سيف الدولة في الوقت الذي يصور فيه أجفان ملوك الروم مسهدة لما تتوقعه من خيبة رسولها، يقول:

تنــامُ لــديكَ الرســلُ أمنًــا وغبطــةً وأجفــانُ رَبِّ الرســلِ لــيس تنــامُ [3]

فقد غدت الجفون ذوات دلالة سيميائية؛ فالسهد فيها مكافئ للقلق وتوقع الخيبة، وإطباق الجفون مكافئ للأمن والغبطة والهناءة، وهذا المعنى نجده في قول المتنبي:

ورميُــكَ الليــلَ بــالجنودِ وقــد رميــتَ أجفــانَهم بتــسهيدِ [4]

وإذا كان التسهيد نقمة وداء، فإن الغمض نعمة ودواء، فهو يصف وقع زيارة محببة مفاجئة بقوله:

وزيــارة مــن غــير موعــد كــالغمضِ في الجفــنِ المُــسهَّدْ [5]

الجفون من حيث جمالها وسحرها:

مر فيما سبق أن الأجفان بجمالها وسحرها تفعل فعلها في قلوب العاشقين التي لا تقوي على دفع أثر سحرها وجمالها، فتغدو صريعة الحب، سقيمة أو قلقة أو حائرة ... وهذا المعنى ينوع فيه المتنبي، فالجفون بوصفها موطنًا للسحر، بها تُغلبُ عقول الرجال، وتُصاد قلوبهم، يقول مقسمًا بها:

بمــا بجفنيــكِ مــن ســحرٍ صــلى دَنِفًــا يهــوى الحيــاةَ، وأمــا إن صــددْتِ فــلا [6]

---

[1] ديوانه ٢/ ٣١٨

[2] ديوانه ١/ ١٤٠

[3] ديوانه ٣/٣٩٣ .

[4] ديوانه ١/ ٢٦٤ .

[5] ديوانه ١/ ٤٠ .

[6] ديوانه ٣/ ١٦٤ .

والغريب أن الجفون بهذا السحر والجمال تفعل ما تفعل في أهل العشق وقلوبهم، لكنها لا تدري بما فعلت:

إنَّ الذي سفكتْ دمي بجفونها لم تدرِ أنَّ دمي الذي تتقلدُ[١]

ومقاومة سحر الجفون وجمالها لا تنفع حتى أولئك الذين قست قلوبهم وهو واحد منهم:

وما كنتُ ممن يدخلُ العشقُ قلبَهُ ولكنَّ من يُبصِرْ جفونَكِ يعشَقِ[٢]

والأجفان عنده أنواع؛ فبعضها ينتمي إلى الجمال، وبعضها الآخر ينتمي إلى الشجاعة، وهذا المعنى وذاك يتحصل من الإضافة التي يتولد منها صورة، والأجفان على تنوعها كانت تجزع لارتحال المتنبي ويكون البكاء بها:

رحلْتُ فكم باكٍ بأجفان شادنٍ عليَّ، وكم باكٍ بأجفان ضيغمِ[3]

الجفون من حيث كونها موضعًا:

الجفن بوصفه موضعًا يكثِّفُ معاني متعددة فوق الجمال والمنفعة، والحزن والبكاء... فالجفون مهوى للنوم، ولها سعتها منه زيادة ونقصانًا، ها هو المتنبي يعلن أنه ساكن النفس يغطُّ في نوم هانئ عميق فلا يوجد في شعره ما يقلقه، وليس أحوال الناس إزاء شعره كذلك:

أنامُ ملءَ جفوني عن شواردها ويسهرُ الخلقُ جراها ويختصمُ[٤]

والجفون عنده مستودع للأسرار، لكنها لا تقدر على كتمانها، ولعل هذا من الإشارات المبكرة التي تشير إلى أن الجفون محكومة بالعمل غير الإرادي، يقول:

ومَن لُبُّهُ مع غيرِهِ كيفَ حالُهُ ومَنْ سِرُّهُ في جَفْنِهِ كيفَ يَكْتُمُ[٥]

والمتنبي نفسه يذكر أن اضطرابات النفس البشرية حُزْنًا أو خوفًا ميدانُها الجفونُ، فكذلك حال العدو على ما يصوره قوله:

وجفونُه ما تستقرُّ كأنها مطروفةٌ، أو فُتَّ فيها حِصرِمُ[٦]

هنا يتعاضد اللغوي والسيميائي في تآلف جميل لتزويد الخيال بالحال التي عليها العدو من خوف وقلق، والذي ينبئ بحال العدو لغة الجسد، والأجفان على وجه التحديد، فالعدو يحرك أجفانه حركة لا تفتر دل على

---

[١] ديوانه ١/ ٣٢٨.
[٢] ديوانه ٢/ ٢٠٤
[٣] ديوانه ٤/ ١٣٤
[٤] ديوانه ٣/ ٣٦٧
[٥] ديوانه ٤/ ٨١
[٦] ديوانه ٤/ ١٢٨

شدتها تصوير العين مطروفة بمعنى أصيبت بما يؤذيها من ثوب أو غيره، أو داخلها ما لا قدرة لها على احتماله . غير أن الاضطراب في العين وحركاتها ينبغي أن يرتبط بالسياق، فقد يكون كثرة التحريك علامة على الكذب على ما يقرر العلم المعاصر [1].

والجفن بوصفه موضعًا قد يكون سِمَةً للطف الموقع والفرح والتحول، فقد استلهم المتنبي قميص يوسف عليه السلام وأثره في الأجفان، وقد أفاد المتنبي من هذا في المدح ؛ فالممدوح يفرح بسؤال السائل فرحَ يعقوب بقميص يوسف :

كأنَّ كلَّ سؤالٍ في مسامعِهِ ... قميصُ يوسفَ في أجفانِ يعقوبِ [2]

وثمة تحول حدث في الدلالة الأصل، وهي أن أجفان يعقوب كانت مثلاً على كثرة البكاء وطوله، ومما جاء على هذا المعنى قول المترسل : (وحَذِرَ فكانت أسجاعُهُ كألحان إسحاقَ، وسامعُهُ يبكي بأجفانِ يعقوبَ) [3] .

وعندما تطورت الدلالة غدت أجفان يعقوب موضعًا للفرح، وعنوانًا على لطف الموقع، كما في قول الناثر : (إقبالُ الليلِ عند المحبين كقميصِ يوسفَ في أجفانِ يعقوبَ) [4]، وقول الآخر : (وقد أتاني شيخُ الدولتين، فكانَ في الحُزْنِ روضةَ حَزْن، بل جنةَ عَدْن، وفي شرح النفس وبسطِ الأنس بردَ الأكبادِ والقلوبِ، وقميصَ يوسفَ في أجفان يعقوب)[5]، ومثل هذا المعنى وردَ في أماكن أخرى [6].

وجفن المتنبي يضيق عن الدموع التي يشرق بها، في إشارة إلى كثرة الدموع، والأصل في الدلالة قولهم : شَرِقَ بالماء، و غَصَّ بالطعام، وقد تجاوز هذا المعنى بقوله :

ولقد بكيتُ على الشبابِ ولِمَّتي ... مُسودَّةٌ ولماءِ وجهي رَوْنَقُ

حِذرًا عليه قبلَ يومِ فِراقِهِ ... حتى لكِدتُ بماءِ جَفْني أَشْرَقُ [7]

والجفنُ بوصفه موضعًا يجعله المتنبي مأوى تُنيخُ فيه إبلُ الأحبة، وقد عُدَّ هذا المعنى من المعاني الجميلة التي جاء بها، يقول :

---

[1] سيكولوجية فنون الأداء ١٧٧ .

[2] ديوانه ١/ ١٧٢ .

[3] صبح الأعشى ١٤/ ٢٧٦ .

[4] بدائع الفوائد ٣/ ٧٣٦ .

[5] قرى الضيف ١/ ١٥٨، ٢/ ٢٤١ .

[6] انظر ثمار القلوب ١/ ٤٨، ونفح الطيب ١/ ١٠٣ .

[7] ديوانه ٢/ ٣٣٦ .

كأنَّ العيسَ كانت فوق جفني مناخاةً، فلما ثُرْنَ ثارا[(١)]

والمتنبي في دلالاته السياقية للجفن يُعنى بكون الجفن من المشترك اللفظي، فهو يدل على (أغطية العيون)، وعلى (أغطية السيوف)، وهو يفيد من قرينة الاشتراك، فيقول:

ولذا اسمُ أغطيةِ العيون جفونُها من أنها عَمَلَ السيوفِ عوامِلُ[(٢)]

وكأن المتنبي في هذا البيت يجعل دلالة الجفون على أغطية السيوف أصلاً، وعلى أغطية العيون دلالة متطورة، لأن الجفون ضُمِّنت أحداقًا تعمل عمل السيوف.

وهو يفيد من هذا الاشتراك في إنتاج (الجناس)، كما يفيد منه في التصوير، فهو يصف جفون بعض ممدوحيه بالسهر في طلب العلا، ويصف جفون سيوفهم بالسهر على التمثيل، يريد أنها فقدت نصولها فكأنها ساهرة مع جفون أعينهم في طلب المعالي والفخار:

كراكرَ من قيسِ بنِ عيلانَ ساهرًا جفونُ ظُباها للعلا وجفونُها[(٣)]

ويمضي المتنبي شوطًا أبعد فنراه يجعل للجفن دلالة مجازية كونية مصاحبة بخطر حقيقي والممدوح أقرب ما يكون عليه القرب من هذا الخطر المحدق، وذلك لتوليد إيحاء بما هو عليه الممدوح من شجاعة ورباطة جأش:

وقفتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ كأنكَ في جفنِ الردى وهو واقفُ[(٤)]

وبعد أن استعرضنا الأجفان في شعر المتنبي بوصفها قيمة تعبيرية نخلص إلى ما يلي:

- الأجفان اختصت من الأعضاء بكونها رباعية، وفيها المنفعة والجمال.
- استعمل المتنبي (الجفن) مفردًا، مع جمع القلة (أجفان)، وجمع الكثرة (جفون) بنسب متقاربة ما يزيد على ثلاثين مرة، النصف منها تقريبًا يخص المتنبي نفسه صراحة، مما يدلل على حضور الذات المبدعة، يلي ذلك الدلالة على أجفان الحبيبة، فالعموم في الدلالة.
- الدلالة المتجاوزة بدت من خلال التركيب الإضافي الذي ينتج عنه صورة: جفن الردى، جفن شادن، وجفن ضيغم ...، كما بدت في جفن الحبيبة الذي لا يعرف الدمع، وجفن العاشق الذي يُظن أن الدمع فيه خلقة، وليس حالةً.
- ترافق إطلاق الجفون عنده بحشد من صفات الجمال فيها منها الكحل، والسبل، والسحر، وصفات السقم الحقيقية منها القرحى والمشققة والرمداء والدامية ..، والمجازية الدالة على الحسن كالتفتير والتكسير.

---

(١) ديوانه ١/٣١٩

(٢) ديوانه ٣/٢٥٢

(٣) ديوانه ٤/٢٥٠ . والكراكر: الجماعات، الواحدة: كِركرة بكسر الكاف

(٤) المثل الثائر ٢/ ٢٨٦

وصفات اليقظة والغفلة كأن تكون مسهدة أو متباعدة، أو نائمة، أو مغمضة. وصفات القوة كأن تكون رامية أو سافكة .. وهذا كله يدل على عناية فائقة بلغة الجسد عامة وهذا الجزء من العين خاصة.

الطَّرْفُ:

الطَّرْفُ اسم جامع للبصر، لا يثنى ولا يجمع لأنه في الأصل مصدر، فهو يكون واحدًا، ويكون جمعًا؛ والطَّرْفَةُ: النظرة. وفي الموروث ترافق إطلاق الطرف بصفتين:

أولاهما: سُرعة الحركة؛ كما في قولهم: (فيجوز الرجل كالطرفة في السرعة، وكالسهم في الرمية)[١] والطرف واحد مما يمثل به للسرعة وهي البرق والطرف والريح وأجاويد الخيل[٢].

ثانيتهما: الدلالة على زمن قصير فأدنى ما يطلق عليه اسم الزمان: اللمحة واللحظة والطرفة[٣].

وثمة صفات أخرى ترافقت مع الطرف؛ منها الغضُّ: وهو إطباق الجفن على العين بحيث تمتنع الرؤية، وأصل الغضِّ الكفُّ في لين، ومنه غضُّ البصر[٤] والعرب تصف الذليل بغَضِّ الطرفِ، كما يستعملون حديد النظر؛ إذا لم يتهم في ريبة[٥]. ومنها قصر الطرف، وفي صفة النساء في النعيم المقيم {وَعِنْدَهُ مْقَاصِرَاتُ الطَّرْفِعِينٌ}[٦]، وهو نوع من الغض ارتبط بالعفة. ومنها ارتداد الطرف: وحقيقته رجوع تحديق العين من جهة منظوره، والارتداد عكس الإرسال.

جاء الطرف من ملاحظة صفة التحرك، ولذا فقد عرِّف بأنه تحريك الجفون في النظر، هذا هو الأصل، ثم سموا العين طرفًا مجازًا[٧] كقول عنترة:

وأغضُّ طرفي ما بدت لي جارتي[٨]

---

[١] الزهد ١/ ١٢٢

[٢] مختصر ابن كثير ٢١٣/٣

[٣] تحفة الأحوذي ٦/ ٥١٤.

[٤] تفسير الطبري ١١/ ٣٨٠

[٥] تفسير القرطبي ٦/ ٤١

[٦] الصافات ٤٨.

[٧] مقاييس اللغة ٣/ ٤٤٩

[٨] تفسير القرطبي ٩/ ٣٢١

وقد فُسّر قولُه تعالى: (لَا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ) [١]، بأن أبصارهم شاخصة، فهم مديمو النظر، لا يطرفون لحظة لكثرة ما هم فيه من الهول والمخافة لما يحلُّ بهم [٢].

والسياقات التي استخدم فيها المتنبي الطرف يدل على تبصر في انتقاء المفردة التي تناسب المقام، ولما كان جمال الحبيبة الوضاء يناسبه الطرف لأن العين لا تستطيع إدامة النظر حيال هذه الوضاءة فقد قال:

كأنها الشمسُ يُعيي كَفَّ قابضهِ شُعاعُهُ، ويراهُ الطرفُ مُقترِبا [٣]

والطرف عنده هو الممدوح:

لأني كلما فارقتُ طرفي بعيدٌ بين جفني والصباحِ [4]

وتشبيه الممدوح بالطرف تكرر عنده:

ويثني عنكَ آخر اليوم منهُ ناظرٌ أنتَ طَرفُهُ ورقادهْ [5]

وعظمة الممدوح يناسبها (الطرف) لأن صاحب الطرف يكابد في التواصل مع هيبة الممدوح:

عَرَضْتَ لهُ دونَ الحياةِ وطرفهِ وأبصرَ سيفَ اللهِ منكَ مُجرَّدا [٦]

والطرف– وحاله كغيره من الجوارح – يصاب بالحيرة مما بالممدوح من حسن وجمال:

وما حارتِ الأفهامُ في عُظمِ شأنهِ بأكثرَ مما حارَ في حسنهِ الطرفُ [٧]

ولا ريب في أن الحيرة تزداد مع تطويل النظر إلى الممدوح:

وتَراهُ مُعترضاً لها ومُوَلِّياً أحداقُنا، وتحارُ حينَ يُقابِلُ [8]

وهذا الذي يعتري الطرف البشري لا يسلم منه حتى الطرف الكوني؛ فقد عمد المتنبي إلى نقل الإحساس بهيبة الممدوح إلى أمور كونية، فالنهار وهو عين الشمس وقد غطاها غبار جيش الممدوح فصار كالقذى، أو كأن النهار خفض طرفه إجلالاً للممدوح:

---

[١] إبراهيم ٤٣
[٢] تفسير ابن كثير ٢/ ٧١٤
[٣] ديوانه ١ / ١١٣
[٤] ديوانه ١/ ٢٥٧
[٥] ديوانه ٢/ ٤٧
[٦] ديوانه ١/ ٢٨٤
[٧] ديوانه ٢/ ٢٨٧
[٨] ديوانه ٣/ ٢٥٦

فكأنما قــذي النهــارُ بنقعــه أو غـضَّ عنـه الطـرفَ مــن إجلالــهِ[1]

ويكفي الممدوح أن يُجيل طرفه حتى تكون له صولات وجولات إحسانًا إلى ذوي القربى ، وعقوبة للأعداء :

ما يُجيلُ الطرفَ إلا حَمدته جَهدَها الأيدي ، وذمته الرقاب[2]

والممدوح بما اشتمل عليه من مزايا يستأهل أن يكون الطرف وقفًا عليه دون غيره من الكائنات :

ولــو أنــي اســتطعتُ خفــضْتُ طــرفي فلــم أُبــصرْ بــه حتــى أراكــا[3]

وإذا كان الإغضاء صفة في الطرف على ما مر ، فإن لدى المتنبي القدرة على قراءة الإغضاء قراءة تتوافق والمقامفقد يكون غض البصر ذلاً ، وقد يكون حياء ، وقد يكون مكرًاودهاء :

يَغُضُّ الطرفَ من مكرٍ ودَهْيٍ كأن به - وليس به - خشوعًا[4]

والمتنبي يجعل للقلب طرفًا ، كما هي الحال في طرف العين ، ولكل إغضاؤه غير أن المتنبي يؤكد أن عمل القلب أكثر نفعًا ومصداقية :

وإطــراقُ طــرفِ العــين لــيس بنــافعٍ إذا كــان طــرفُ القلــب لــيس بمطــرقِ[5]

وللمتنبي فهمه في عمى الطرف ، فقد الأحباب يجعل المحبَّ أعمى تسد أمامه المسالكُ حتى وإن كان مبصرًا :

ومــا انــسدتِ الــدنيا علــيَّ لــضيقها ولكــن طرفًــا لا أراكِ بــه أعمــى[6]

والطرف يستحق كل اللوم لجنايته على صاحبه :

وأنــا الــذي اجتلــبَ المنيــةَ طرفُــه فمَــنِ المطالِــبُ والقتيــلُ القاتــلُ[7]

والطرف قد يُقلِّب لُذة بما يسر النظر ، فإذا أراد المتنبي أن يعبر بأنه مغمور بمكارم سيف الدولة ، متصرف في فواضله ، يقلب الطرف بين الخيل المسومة ، والحاشية المكرمة المنعمة فهو يخاطب مجده وشعره فيقول :

وعَرِّفــاهم بــأني في مَكارِمِــهِ أُقلِّــبُ الطــرفَ بــينَ الخيــلِ والخَــوَلِ[8]

---

[1] ديوانه ٣/ ٦٤
[2] ديوانه ١/ ٢٥٧
[3] ديوانه ٢/ ٣٨٣
[4] ديوانه ٢/ ٢٥٣
[5] ديوانه ٢/ ٣٠٨
[6] ديوانه ٤/ ١٠٦
[7] ديوانه ٣/ ٢٤٦ ، وذم الهوى ١/ ٩٧ ٢/ ٢٨٧
[8] ديوانه ٣/ ٨٥

وللممدوح بدر بن عمار شهرة كالسماء، وخصاله نجوم يقلب الشاعر طرفه في هذا الفضاء:

أُقلِّبُ منكَ طرفي في سماءٍ و إن طلعتْ كواكبُها خصالا [(١)]

وهكذا نرى أن الطرف في شعره ترافق إطلاقه بالدلالة على سرعة الحركة، وعلى أدنى ما يطلق عليه اسم الزمان، وكان فيه الغض والقصر والارتداد والتقليب، وكان الطرف وثيق الصلة بهيبة الممدوح، ووضاءة الحبيب. وقد حُمِّل قيماً تعبيرية من حياء ومكر ودهاء وعمى ونفع ولذة وصدق ومنية ...

الناظر:

مفردات مادة (نظر) بوصفها من الحقول الدلالية للعيون، وبوصفها قيمة تعبيرية، لها رصيدها في شعره بدليل شيوع مفردات: الناظِر، والناظِرة، والمنظرُ، والنظراتُ، والأفعال نظرَ وانظرْ وينظرُ. وأكثرها استخداماً عنده: الناظِر بمعنى العين، أو قدرة الإبصار فيها، وبمعنى الشخص من قبيل إطلاق الجزء (النظر) على الكل (الشخص). ويفيد من حرف الجر الذي يوجه الدلالة لتصبح أكثر تخصيصاً، فثمة فرق بين: (نَظَرٌ إلى)، (نَظَرٌ من) وتكاد مدلولات هذه المفردات تدور في فلك المتنبي نفسه، وفي حبيبه، وفي ممدوحه، ولهذا الأخير النصيب الأكبر منها، وهذا يدلل على مكانة الممدوح في نفس المتنبي وشعره وتواصله معه لما في مفردات هذه المادة من دلالة على القرب.

أما ما يتصل بالمتنبي؛ فمنه إعلانه أن ناظره مرآة تستطيع الحبيبة أن ترى ملامحها فيها — ولعله بهذا أراد أن يكني عن مدى قربها منه مكاناً ونفساً، والدليل ذكره أنها عندما قبلت ناظره إنما كانت تقبل فاها الذي تبدى في هذه المرآة العجيبة:

شـآميةٌ طالما خلوتُ بها تُبصرُ في ناظري مُحيَّاها

فقبلتْ ناظري تُغالِطُني و إنما قبَّلتْ به فاها [(2)]

ومنظر المتنبي دليل ونذير يبلِّغ أن الهوى صعب شديد لا تطيقه جوارح المتنبي، لما فيه من مقاساة الأهوال:

فمَنْ شاءَ فلينظرْ إليَّ فمنظَري نَذيرٌ إلى مَنْ ظنَّ أنَّ الهوى سهلُ [(٣)]

وإبداع المتنبي على يعتقد هو يخترق العاهة، فكأن الأعمى رآه لتحققه عنده:

أنا الذي نظرَ الأعمى إلى أدبي وأسمعتْ كلماتي مَنْ بهِ صممُ [(٤)]

---

(١) ديوانه ٣/٢٣٢

(٢) ديوانه ٤/٢٧٠

(٣) ديوانه ٣/١٨١

(٤) ديوانه ٣/٣٦٧

ويصرح المتنبي أن لديه القدرة على قراءة لغة العيون، هذه القدرة تكشف المستور المخبأ في النفوس:

يُخفي العداوةَ، وهي غيرُ خفيةٍ   نَظَرُ العَدوِّ بما أسرَّ يبوحُ [(١)]

وخبرته في الحياة تجعله يقدر النظر حق قدره؛ فالأصل عنده أن تكون النظرات صائبة تنفع في التفريق بين الحق والباطل، وبين النور والظلمة:

أعيذُها نظراتٍ منكَ صادقةً   أنْ تحسِبَ الشحمَ فيمَنْ شحمُهُ ورَمُ

وما انتفاعُ أخي الدنيا بناظِرِهِ   إذا استوتْ عندهُ الأنوارُ والظُّلَمُ [(٢)]

وإزاء ما شق منظره فإن لأبي الطيب فلسفته التي يعبر عنها بقوله:

هَوِّنْ على بَصَرٍ ما شقَّ منظرُهُ   فإنما يقظاتُ العينِ كالحُلُمِ [(٣)]

وأما ما يتصل بالحبيب، فإن النظر إليه فيه لذة العشق، فنظر المحب إلى الحبيب غرام [(٤)]، وأول نظرة من الحبيب كثيرة عند المحب القانع:

وقنِعْتُ باللقيا وأوَّلِ نظرةٍ   إنَّ القليلَ مِنَ الحبيبِ كثيرُ [(٥)]

غير أن النظرة إلى الحبيبة المودعة تبعث على الأسى والحزن، وتصاحبها زفرات مضاعفة:

أفدي المودعةَ التي أتبعتُها   نظراً فُرادى بينَ زفراتٍ ثُنا [(٦)]

وأما ما يتصل بالممدوح فإن المتنبي يعلن أن تحولاً حدث في حياته فبعد أن كان ناظره ينصرف إلى الغواني، اتجه بتأثير من طموحه إلى الممدوح لأن هذا المقام مبني على العظمة، وليس كذلك مقامات العشق والصبابة والهوى:

أطعتُ الغواني قبل مطمحِ ناظري   إلى منظرٍ يَصْغُرْنَ فيه ويعظمُ [(٧)]

هذا الناظر الطموح لدى المتنبي يصعب تتبعه لأنه مبثوث في مواطن كثيرة، وفي السعي لمقاربة هذه المواطن يمكن ملاحظة الأمور التالية:

---

(١) ديوانه ١/ ٢٥٣

(٢) خزانة الأدب ١/ ١٩٦

(٣) ديوانه ٤/ ١٦٢

(٤) قرى الضيف ١/ ٥٠٤

(٥) ديوانه ٢/ ١٣٤

(٦) ديوانه ٤/ ١٩٧

(٧) ديوانه ٣/ ٣٥٠

أما الأمر الأول فهو أن النظر من الممدوح وإليه إنعام ، فالفقير الذي يسوقه فقره إلى رؤية الممدوح يكون فقره منعمًا عليه بتلك الرؤية :

نائلٌ منكَ نظرةً ساقهُ الفقـ ـرُ، عليهِ لفقرهِ إنعامُ [١]

والمتنبي يخبرنا عن القيمة الحقيقية للنظرة الواحدة من الممدوح ؛ فهي زاد للمتنبي يكفيه حولاً كاملاً :

هذه النظرةُ التي نالها منكَ إلى مثلِها منَ الحَوْلِ زادهُ [٢]

وما ندري حقيقة الشحنة الكامنة في تلك النظرة ؛ أهي نظرة معنوية تشحن بالعزة والمجد ، أم هي نظرة جود ونوال يكفي هذه المدة الطويلة ، والسياق يقبل المعنيين غير أن النفس ترجح الثاني بقرينة كلمة (زاده) . وبقرينة أخرى هي ما عرف به الممدوح من كرمفهو- على ما يقرر المتنبي - من الجود بمنزلة الناظر من العين :

والجودُ عينٌ و أنتَ ناظرُهُ والبأسُ باعٌ، وأنتَ يُمناهُ [٣]

وإذا كان جوده سحابًا يمطر ، فإن نظرة الممدوح رحمة تقي من الغرق في بحر جوده :

أمْطِرْ عليَّ سحابَ جودِكَ وانظرْ إليَّ برحمةٍ لا أغْرَقِ [٤]

والممدوح كالرياح التي إذا رأيتها مقبلةً إليك فإنك لا تحتاج إلى استعجالها لسرعتها ، فكأنها جدواه ، فهو غير محتاج إلى محرك له في السؤدد :

إنَّ الرياحَ إذا عَمَدْنَ لناظرٍ أغناهُ مُقبِلُها عنِ استعجالِهِ [٥]

وإذا كانت النواظر تتعلق بالممدوح فإن لذلك ما يسوغه ، ومنه وضاءة الممدوح وجوده :

من كانَ ضوءُ جبينهِ ونوالُهُ لم يُحْجَبا لم يَحْتَجِبْ عن ناظرِ [٦]

ولما كانت العين تبعًا للقلب تنظر إلى حيث يميل القلب إليه ، فالعيون إنما تديم النظر إليه لأن القلوب تحبه :

تلاحظُكَ العيونُ و أنتَ فيها كأنَّ عليكَ أفئدةَ الرجالِ [٧]

يجري النظر إلى الممدوح على ما فيه من مشقة مصدرها الوسامة و الهيبة والجلال ، فالناظر يقع في حيرة باصرةً ولسانًا :

---

[١] ديوانه ٤/ ٩٩

[٢] ديوانه ٢/ ٤٧

[٣] ديوانه ٤/ ٢٦٣

[٤] ديوانه ٢/ ٣٤٠

[٥] ديوانه ٣/ ٥٩ – ٦٠

[٦] ديوانه ٢/ ١٣٧

[٧] ديوانه ٣/ ٢٤٦

فــإذا رأيتــكَ حــارَ دونَــكَ نــاظري و إذا مــــدحتُكَ حــارَ فيــه لــساني[١]

والحيرة والهيبة قد تكون بتأثير فطنة الممدوح وذكائه الذين يجعلان من ناظره ذا قدرة خاصة كأنه يدرك ما في القلوب:

كأنــكَ نـــاظِرٌ في كُــلِّ قلــبٍ فمــا يَخْفــى عليــكَ مَحــلُّ غــاشِ[٢]

وقد تكون بتأثير قدراته فلجوارحه طاقاتها وقدراتها؛ فسيف الدولة له تَحْكُمُ عيناه فيما تريانه، وله يحكم قلبه في الفرح، فإذا تمنى شيئًا أدركه:

يــا مَــنْ يَــسِيرُ وحُكْــمُ النــاظِرَيْنِ لــه فيمــا يَــراهُ، وحُكْــمُ القلــبِ في الجــذلِ[3]

ومن هذه القدرات أن نظر الممدوح له أثره في المعركة، فهو سلاح يفعل فعله حتى في فرسان الأعداء إضافة إلى الراجلين:

إذا مــــا نظــــرتَ إلى فــــارسٍ تحيَّــــرَ عــــن مــــذهب الراجــــلِ[٤]

وبالمجاز ينتقل المتنبي بالنظر إلى أمور كونية ويربطها بمدحه؛ ففي مبالغة مجنحة يذكر أن الممدوح سيف الدولة ينال أبعد من الشمس، وهي ترى، فما تقابله إلا على خوف من أن ينالها لو قصدها:

ينــالُ أبعــدَ منهــا، وهـــيَ نـــاظرةٌ فمـــا تُقابِلُـــهُ إلا علـــى وَجَـــلِ[٥]

وبالمجاز يجعل الشاعر الصباح لمدينة سروج بمنزلة فتح الناظر:

فلــم تُــتِمِ ســروجُ فــتحَ ناظِرِهــا إلا وجَيـــشُكَ في جفنيـــهِ مُـــزدَحِمُ[٦]

والمتنبي يدلل على أنه يقرأ حركة النظر قراءة تناسب المقام، فرفع الناظر قد يكون علامة على عزة وظفر، وخفضه قد يكون دليل ذلة:

اليــومَ يرفــعُ ملــكُ الــرومِ نــاظرَهُ لأنَّ عفـــوَكَ عنـــهُ عنـــدَهُ ظَفَـــرُ[٧]

ويقرأ حركات خادم الممدوح ويرى من خلالها أن الخادم قد جمع الأدب في الخدمة، والشجاعة عند البأس:

---

[١] ديوانه ٤/ ١٨٥

[٢] ديوانه ٢/ ٢١٢

[٣] ديوانه ٣/ ٤١

[٤] ديوانه ٣/٢٧

[٥] ديوانه ٣/ ٣٨

[٦] ديوانه ٤/ ١٨

[٧] ديوانه ٢/٩٩

وكنـــتُ إذا أبـــصرته لـــك قائمـــاً ... نظـــرْتُ إلى ذي لِبْـــدتين أديـــب [1]

وهكذا نرى أن المتنبي أفاد من القيمة التعبيرية والتواصلية في مادة (نظر) ، فبدا أن ناظر المتنبي مرآة للحبيبة ، و أن منظرة عبرة لمن أراد أن يعتبر من أهل العشق ، و أن أدبه يخترق العاهة فيجعل الأعمى يرى ، وأن نظر العدو يكشف مكنونات نفسه ، وأن الأصل في النظرات أن تكون صادقة ، تميز الحق من الباطل . ويدعو إلى التهوين لا إلى التهويل إذا ما رأى الشاق على البصر .

والممدوح منظر يعظم في النفوس ، والنظرة منه وإليه إنعام ، وزادٌ وفيرٌ ، ورحمةٌ مصاحِبةٌ لفيض كرمه ، ورياحُ جوده إن لاحت لناظر فلا حاجة إلى استعجالها . وهو لا يحتجب لأنه وسيم كريم ، وهو يسكن وميض الأحداق ، ووجيب القلوب ، هيبته مصدر حيرة للناظر ، وفراسته تجعل ناظره يدرك حقيقة ما في القلوب ، وشجاعته تجعل من نظراته حرباً على الشجعان من أعدائه . ناظر الشمس في حيرة ووجل إزائه ، وناظر مدينة سروج يزدحم بجيشه المظفر . رفع الناظر عنده عز وظفر ، ومن يقوم على خدمته يُعجِب النظرُ بأدبه وشجاعته .

الخاتمة:

بعد أن عرضنا للعيون في شعر أبي الطيب المتنبي مقدمةً ، ومنهجًا متبعًا ، و نماذجَ ، وأحداقًا ، وأجفانًا ، وطَرْفًا ، وناظرًا ، يمكن أن نخلص إلى النتائج التالية :

- حفل شعر المتنبي بذكر العيون تكوينًا وأوصافًا ليجعل منها قيمة تعبيرية ، إضافة إلى كونهاقيمة تواصلية على نحو لا يخلو من فرادة .
- وكانت عينه على نفسه ، وعلى محبوبه ، وعلى ممدوحه ، وعلى أمور أخرى نافذة تتجاوز الظاهر إلى الكامن المتجذر ، وتمزج قيم الواقع مع قيم الخيال ، وتنشد من ذلك الفن والجمال . والقرب والوصال ، والجود والنوال ، ومجاورة المجد والعزة والسلطان .
- معجمه في الحقل الدلالي للعيون شاهد على ثراء في الحصيلة اللغوية للشاعر ، ودليل على أن الأدب عنده عمل باللغة قبل أي شيء آخر .
- وصوره تنبئ عن روح وثابةٍ تفتح شكلاً ، وعن موهبة تصطنع حراكًا يصل إلى حد ممارسة العنف على اللغة المعجمية بحثًا عن المعاني الشاردة ، والصور المبهرة ، والتراكيب الآسرة .
- ترافق إطلاق (الجفن والأجفان) بفيض من الصفات الدالة في أكثرها على الضعف وخص بها نفسه . أو حبيبه . وترافق إطلاق (الطرف) بصفات القوة وخص بها الممدوح ، وفي هذا وذاك قدرة فائقة على تحسس الفوارق في الدلالات ، وتذوق ما تفيض به المفردات .

[1] ديوانه ١ / ٥١

مصادر البحث ومراجعه:

- القرآن الكريم .
- الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق سمير جابر – بيروت .
- الأمثال في الكتاب والسنة، لمحمد بن علي الترمذي، تحقيق السيد الجميلي - بيروت ١٩٨٥ .
- اتفاق المباني، وافتراق المعاني، لسليمان بن بنين المصري، تحقيق عبد الرؤوف جبر – عمَّان ١٩٨٥
- بدائع الفوائد، لمحمد بن القيم الجوزية – بيروت .
- تبيين كذب المفتري، لابن عساكر علي بن الحسين – بيروت ١٤٠٤ هـ
- تحفة الحوذي بشرح جامع الترمذي، محمد عبد الرحمن بن عبد الرحيم المباركفوري – بيروت .
- تفسير ابن كثير (تفسير القرآن العظيم)، لأبي الفداء، إسماعيل بن كثير، دار الأندلس – بيروت ١٩٨٦ م.
- تفسير الطبري (جامع البيان عن تأويل القرآن، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري (ت ٣١٠ هـ)، طبعة مصطفى البابي الحلبي – القاهرة .
- تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن)، لأبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي (ت٦٧١ هـ) تحقيق أحمد عبد العليم البردوني و آخرين– القاهرة ١٩٦٧ م
- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب. لأبي منصور الثعالبي – القاهرة ١٩٦٥ م .
- خزانة الأدب لابن حجة الحموي، تحقيق عصام شعيتو – بيروت ١٩٨٧ م .
- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري – بيروت، دار المعرفة .
- ديوان الصبابة، لابن أبي حجلة، أحمد بن يحيى التلمساني – موقع الوراق .
- روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، لأبي الفضل شهاب الدين السيد محمود الآلوسي البغدادي (ت١٢٧٠هـ) تحقيق علي عبد الباري عطية – بيروت ١٩٩٤م .
- روضة المحبين، ونزهة المشتاقين، لابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر – بيروت ١٩٩٢ م .
- الزهد، لأحمد بن عمرو الشيباني، تحقيق عبد العلي عبد الحميد – القاهرة ١٤٠٨ هـ
- زهرة التفاسير، لأحمد أبي زهرة – دار الفكر العربي .
- سيكولوجية فنون الأداء، جلين ولسون، ترجمة د. محمد شاكر، سلسلة عالم المعرفة العدد٢٥٨ .
- صبح الأعشى، في صناعة الإنشا، لأحمد بن علي القلقشندي – دمشق ١٩٨٧ م

- صحيح البخاري = الجامع الصحيح المختصر، لمحمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق د. مصطفى ديب البغا – بيروت ١٩٨٧ م
- طوق الحمامة في الألفة والألاف، لعلي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي، تحقيق د. إحسان عباس – بيروت ١٩٨٧ م.
- قرى الضيف، لعبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان، تحقيق عبد الله بن أحمد المنصور – الرياض ١٩٩٧ م.
- اللسان (لسان العرب)، لابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم (٧١١ ت هـ) – بيروت.
- المثل السائر، لضياء الدين نصر الله بن محمد الموصلي، ابن الأثير(ت ٦٣٧ هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت ١٩٩٠ م.
- المحور التجاوزي في شعر المتنبي، د. أحمد علي محمد – دمشق ٢٠٠٦ م
- المدهش، لابن الجوزي، تحقيق عبد الكريم تتان وخلدون مخلوطة – دمشق.
- المرجع الأكيد في لغة الجسد، آلان، وباربارا بييز – الرياض ٢٠٠٩ م
- المستطرف في كل فن مستظرف، لشهاب الدين، تحقيق مفيد قمحية – بيروت ١٩٨٦
- مصارع العشاق، لجعفر بن أحمد الحسين السراج المقرئ، تحقيق محمد حسن إسماعيل ورفيقه – بيروت ١٩٩٨ م
- مقاييس اللغة ن لأحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام هارون – دمشق ٢٠٠٢ م
- نفح الطيب، لأحمد بن المقري التلمساني، تحقيق إحسان عباس – بيروت.

❑❑

المتــــنبي ناقـــداً

قراءة في الرسالة الموضحة

□ أ. م.د. حسين علي الزعبي*

يسعى هذا البحث إلى محاولة إماطة اللثام عن آراء المتنبي النقدية؛ وتأتي أهميته من التركيز على الجانب الآخر من إبداع المتنبي ألا وهو الجانب النقدي. وقد تجلى ذلك في أثناء دفاعه عن نفسه أمام منتقديه، كما ورد في الرسالة الموضحة.

إن المتتبع لحركة النقد العربي القديم يرى أن الشعراء قد شاركوا في الحركة النقدية، فكانت تلتمس آراؤهم وأحكامهم في الشعر والشعراء؛ فقد سئل البحتري أمسلم أشعر أم أبو نواس ؟فقال: بل أبو نواس؛ لأنه يتصرف في كل طريق، ويبرع في كل مذهب لا يتعداه، ويتحقق بمذهب لا يتخطاه. فقال له عبيد الله بن طاهر: إنَ أحمد بن يحي ثعلباً لا يوافقك على هذا، فقال: أيها الأمير، ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله؛ فإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه[1].

فالشاعر أولى من غيره في معرفة متطلبات الإبداع الشعري من لغة وتصوير ووزن وقافية..... بالإضافة إلى تلك الحالة الوجدانية التي يعيشها لحظة الإبداع.

فالنابغة الذبياني – وكما هو معروف – كانت تضرب له قبةٌ من أدم بسوق عكاظ يلتقي فيها الشعراء، ينشدون أشعارهم فيحكم بينهم، فيقدم شاعراً ويؤخر آخر، كتلك القصة التي رويت حول تحكيمه بين شعراء مبرزين كالأعشى والخنساء وحسان بن ثابت[2].

---

* أستاذ مساعد دكتور في جامعة دمشق.

[1] القيرواني، ابن رشيق ـ العمدة، ج٢، ص١٠٤.

[2] الأصفهاني، أبو الفرج ـ الأغاني، ج٩، ص٣٤٠، دار الكتب.

وحسان بن ثابت نفسه سئل من أشعر الناس ؟ فقال الذي يقول ، يعني قول عمر بن الاطنابه :

إنّي من القوم الذين إذا انتدوا بدأوا بحق الله ثم النائل[١]

أما في العصر الأموي ؛ فهنالك كثير من الأحكام النقدية التي أطلقها الشعراء على أنفسهم من جهة ، وعلى غيرهم من الشعراء من جهة ثانية ؛ فالأخطل يقدم النابغة على نفسه[٢]. كما يقدم نفسه على كثّير[٣]. وهو عندما سئل عن الفرزدق ، قال : أما الفرزدق فأشعر العرب[٤]. كما سئل أيكم من الثالوث أشعر؟ قال : أنا أمدح للملوك وأنعتهم للخمر والحمر ، يعني النساء ، وأما جرير فأنسبنا وأشبهنا ، وأما الفرزدق فأفخرنا[٥].

وتلتقي رؤية جرير النقدية بهذا الثالوث مع رؤية الفرزدق ، حيث طلب منه الإخبار عنه وعن هذين الشاعرين ، يعني الأخطل والفرزدق ، فقال : أما أنا فمدينة الشعر ، والفرزدق له سن وافتخار ، والأخطل أرمانا للفرائص وأشدنا اجتزاء بالقليل وأنعتنا للخمر والحمر[٦].

ونرى في الخبرين النقديين السابقين أنّ الدوافع الملهمة للحكم النقدي هو الإجادة بالأغراض الشعرية ؛ فقد تفوق كل شاعر من الشعراء بغرض شعري أو بغرضين ، هذا بالإضافة إلى أنّ جريراً قد خص نفسه بالتفوق في إبداعه في كل فنون الشعر.

ويقدم جرير نصيباً على أنه أشعر أهل جلدته[٧]. وهو تقديم يقوم على التمايز العرقي ، لأن الشاعر نصيباً أسود البشرة.

ونصيب نفسه يشارك في نقد الشعر ، فقد سئل عنه وعن أصحابه؟ قال : جميل أصدقنا شعراً ، وكثير أبكانا على الظعن ، وابن أبي ربيعه أكذبنا ، وأنا أقول ما أعرف[٨].

هذا قليل من كثير بل مجرد إشارات إلى نقد الشعراء في العصر الأموي ، وهي - على العموم- أحكام انطباعية قائمة على الذوق الشخصي فيما يعجب به الشاعر الناقد.

وكان النقد في العصر العباسي قد بدأ مرحلة جديدة ، حيث انتقل إلى معالجة قضايا نقدية من مثل اللفظ والمعنى ، والقديم والجديد ، والسرقات إلى غيرها من القضايا النقدية الأخرى. بل ارتكزت كثير من أحكامهم على ما أطلق عليه اسم نظرية عمود الشعر العربي.

---

(١) المرزباني ، معجم الشعراء ، ص٨.
(٢) المرزباني ، نور القبس ، ص٢٤٧.
(٣) الأصفهاني ، الأغاني ، ج٨/ص٢٢٨.
(٤) أبو عبيدة ، معمر بن المثنى ، النقائض ، ج٢/ص٨٨٨.
(٥) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج١/ص٣٧٧.
(٦) المرزباني ، الموشح ، ص٢٧١.
(٧) الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ج٢/ص٦٧٥.
(٨) المرزباني ، الموشح ، ص٣٢١.

وكان طبيعياً أن يواكب الشعراء هذا المد النقدي في تلك المرحلة الزمنية، وسوف أشير إلى كتابين نقديين قام بهما الشعراء؛ وهما طبقات الشعراء للشاعر ابن المعتز[1]، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري[2].

وأصدر كلا الشاعرين أحكاماً نقدية؛ فابن المعتز تركزت أحكامه على شعراء الدولة العباسية، والمعري ذهب في رحلة خيالية يحكم من خلالها على الشعراء، وإن هنالك كثيراً من الدراسات الحديثة التي دارت حول هذين المصدرين النقديين؛ من مثل دراسة د. محمد عبد المنعم خفاجي حول تراث ابن المعتز في الأدب والنقد[3]، ودراسة د. أمجد الطرابلسي حول النقد واللغة في رسالة الغفران[4].

والمتنبي واحد من الشعراء الذين شاركوا في الحياة النقدية، وهو ما يعنينا في هذا السياق، فقد تجانس في نقده مع هذه الحركة النقدية التي تعددت محاورها، وتشعبت موضوعاتها.

موقف المتنبي من الاستعارة:

تعد الصورة جوهر الشعر، والاستعارة هي جوهر الصورة وكان للمتنبي وقفات نقدية في مجال نقد الصورة، فقد شارك في تفسير معنى التشبيه في قول عدي بن زيد:

كَدُمى العاجِ في المَحاريبِ أو كالـ ... ـبَيْضِ في الرَّوْضِ زَهْرُهُ مُسْتَنِيرُ

فقال أبو الطيب: شبّه النساء بصورة العاج، والمحاريب صدور المجالس، وذكر البيض في الروض لحسنه واملاسه[5].

و عندما قال الحاتمي له: أخطأت في قولك:

(ألـيس عجيبـاً أنّ وصـفك معجـزٌ ... وأنّ ظنـوني في معاليـك تظلـعُ)

فاستعرت الظلع لظنونك، وهي استعارة قبيحة فقال: إنّما جريت على عادة العرب في الاستعارة. فقال الحاتمي: أجل إلا أنها استعارة مستهجنة قلقة حلّت في غير محلها، ووقعت في غير موقعها... من أجل أنه ليس للظن فعل حقيقي... واستعارة الظلع للريح وإن كانت بعيدة فهي أولى وأقرب من أجل أنه يقال ريح حسرى، وريح مريضة؛ يراد كلالها ونقصان هبوبها[6].

---

(1) ابن المعتز، طبقات الشعراء، تح: عبد الستار فراج.
(2) المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن(بنت الشاطيء).
(3) خفاجي، ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان.
(4) الطرابلسي، النقد واللغة في رسالة الغفران.
(5) الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص ١٢.
(6) الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص ٦٩.

هنالك خلاف حول هذه الاستعارة بين المتنبي والحاتمي حول ملاءمة المستعار منه للمستعار له، أحدهما مجرد (الظنون)، والآخر حسي(تظلع، تقصر) وبالتالي هناك بعد بين طرفي الصورة، قبله المتنبي، ورفضه الحاتمي.

وقال الحاتمي للمتنبي: وأخطأت أيضاً في قولك مع ضعف لفظك وسخف عبارتك:

(شـــرفٌ يـــنطح النجـــوم بروْقيـــــ ـــــه وعِـــزٌّ يُقلقِـــلُ الأجْبـــالا)

قال: وبأيّ شيء أفسدته؟ قلت: لأنك جعلت لشرف الرجل قرنين. قال: وما يدريك؟ قلت: ألم تقل ينطح النجوم بروقيه، والروقان القرنان؟ قال: أجل إنّها استعارة. فقلت: لعمري إنّها وإن كانت استعارة، ولكنها استعارة خبيثة جارية في المعاظلة... وهذامن أبعد الاستعارات[١].

والاستعارة كسابقتها؛ أحد طرفيها مجرّد (الشرف)، وثانيهما حسي(الروقان)، وهي بعيدة في رأي الحاتمي، بينما بعدها مقبول عند المتنبي.

وقضية البعد بين طرفي الاستعارة هي قضية خلافية عند النقاد العرب القدماء، فمن أخذ بعمود الشعر يرى وجوب تقارب طرفي الاستعارة من حيث ملاءمة المستعار منه للمستعار له، ومن خرج عليه لا يرى وجوباً لهذا التقارب.

ورأى المتنبي أن البعد في استعاراته لم تصل إلى مستوى البعد في استعارات أبي تمام؛ فقال: أما أبو تمامكم هذا الذي يقول:

تجـرّعْ أسـىً قـد أقفـر الجـرعُ الفـرْدُ ودعْ حِسْيَ عـين يَحتَلِـبْ مـاءَه الوَجـدُ

فأحال أقبح إحالة، واستعار أبعد استعارة، بتصييره للعين حسياً، والأحساء توصف بقلّة الماء، ومن شأن الدموع أن توف بالغزارة من ذوي الوجد والصبابة[٢].

في تقدير المتنبي إنّ لفظ (حسي)غير ملائمة للشيء الذي استعيرت له (العين الباكية)، فوصلت الاستعارة إلى درجة الإحاله، وهو المعنى الذي لايقبل عقلا ولا عادة، حيث موقف الوجد يحتاج إلى غزارة الدموع، وليس إلى قلتها.

ثمّ قال المتنبي: وأبو تمام القائل في هذه القافية:

رَقيـقُ حَواشـي الحِلـمِ لـوْ أنّ حِلمَـهُ بكَفَّيْـكَ مـا مارَيْـتَ في أنّـه بُـرْدُ

فهل امتدح أحدٌ قبله أحداً برقّة الحلم، ووَصْفُه بالرّكانة والثخانة أولى، ألا ترى قول عدي بن الرقاع:

أبـتْ لكـمُ مـواطنُ طيّبـاتٌ وأحـلامٌ لكـمْ تـزنُ الجبـالا

---

(١) الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص ٩٠- ٩١.

(٢) الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص ١٥٨ و١٥٩.

قال: ثم إنه شبّه الحلم في رقّته بالبُرد، ورقة البرْد دالّ على هلهلة نسجه وليس ذلك من أوصافه ولا ممادحه. وهذا مذهب في المدح لم تزل ملوك بني أميّة تتعلق به على شعرائها، وتنعاه على مداحها[١].

والذي يعنينا في هذا الخبر النقدي رؤية المتنبي في عدم التناسب بين طرفي التشبيه؛ الذي انعكس سلبا فخالف المألوف في المديح. لأن البرد لايوصف بالرقة، وإنما يوصف بالصفاقة والدقة[٢]، كما أنه ماوصف أحد من أهل الجاهلية ولاأهل الإسلام الحلم بالرّقة، وإنما يصفونه بالرجحان والرزانة[٣]. وهذا ما أشار إليه المتنبي في موازنته قول أبي تمام بقول ابن الرقاع.

ومما نقده المتنبي قول أبي تمام:

ولّـى ولم يظلـم وهـل ظلـمَ امـرؤ ... حـثّ النّجـاء وخلفـه التّـنّين

فقال: أرأيت انسانا شبه بتنين؟[٤]

والصورة كسابقتها، فإن أحد طرفي التشبيه المشبه به (التنين) لايناسب المشبه الممدوح، وبالتالي خرجت الصورة عن المألوف. وقال المرزباني تعليقاً على هذه الصورة: فلو كان أجهد نفسه في هجاء الأفشين (الممدوح) هل كان يزيده على أن يسميه الأفشين وما سمعت أحداً من الشعراء شبه به ممدوحاً بشجاعة ولا غيرها[٥].

موقف المتنبي من التفاوت الشعري:

تعد قضية التفاوت في الشعر عند الشاعر نفسه واحدة من القضايا التي حازت على اهتمام النقاد القدماء؛ فتحدث بعضهم حول أسباب هذا التفاوت، فابن قتيبة يرى أن هنالك سببين: الأول يتعلق بالجوانب النفسية، والثاني له علاقة بزمن الإبداع الشعري[٦]، والجرجاني يعتقد أن الشاعر إذا جرى على الطبع الحضري في تضاعيف قصيدة مسبوكة على الطريقة البدوية رق شعره حتى بدا خنثا بنسبة ما يجاوره من أبيات، فإذا انساق مع طبعه الحضري إلى غاية جاء بأحسن نظام، حتى إذا أدركه الميل إلى البداوة تسنم أوعر طريق فطمس ما قدمه من محاسن ومحا طلاوتها[٧].

---

[١] الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص ١٥٩.
[٢] الجرجاني، الوساطة، ص ٧٨.
[٣] العسكري، الصناعتين، ص ١١٩.
[٤] الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص ١٦٧ و١٦٨.
[٥] المرزباني، الموشح، ص ٣٠٨.
[٦] عباس، احسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١١١. والشعر والشعراء ص ٢٤.
[٧] المصدر نفسه، ص ٣٣٠. الوساطة، ص ٢٤.

ويقر المتنبي بالتفاوت الشعري في شعره، ويرى أنه أحسن في الكثير وأساء في القليل، فيقول: لأن من أحسن في الكثير، اغتفرت إساءته في القليل اليسير[1].

ثم كشف عن التفاوت الشعري عند فحول الشعراء؛ فقال: هذا امرؤ القيس وهو إمام الشعراء، والفاتق لهم أكمام المعاني، وربّ القصب والسبق إلى كلّ لفظ مهذب، ومعنى مخترع، وتشبيه مبتكر، قد أحسن في مواضع، وتوسط في مواضع. وأساء في حال، كما أحسن في حال. أليس هو القائل في كلمته البائية:

ألم تَـرَ أنّـي كُلّما جِئتُ طارِقاً ... وَجَـدتُ بهـا طيباً وإن لم تَطَيّبِ

فقس هذا بقوله في وصف هذه المرأة:

عَقيلةُ أتـرابٍ لهـا لا ذَميمَـةٌ ... ولا ذاتُ خَلْـقٍ إن تأمّلْـتَ جَأنَـبِ

وهو القائل فيها يصف فرساً:

إذا مـا ركِبنـا قـالَ وِلْـدانُ أهْلِنـا ... تَعـالَوْا إلى أن يـأتيَ الصّيدُ نَحطِبِ

وهذا نهاية الوصف في الثقة بسَبْق الفرس وإدراكه ما يطلبه. فقس هذا بقوله في وصف هذا الفرس:

فللزّجـرِ أُلهـوبٌ وللسّـاقِ دِرّةٌ ... وللسَّـوْطِ منـهُ وَقـعُ أخـرجَ مُهـذِبِ

وهو الذي يقول في اللامية يصف عقاباً:

تَصَيَّدُ خِـزّانَ الأُنَيْعِمِ بالضُّحى ... وقـد حَجَـرتْ منهـا ثعالـبُ أوْرالِ

ثم قال في أثره:

كـأنّ قُلـوبَ الطّـيرِ رَطْبـاً ويابسـاً ... لـدى وكرِهـا العُنّـابُ والحَشَفُ البـالي

فيما بعد ما بين البيتين، وأشدّ تنافي ما بين الكلامين، وهو الذي يقول:

مِـن ذِكْـرِ لَيلـى وأيـنَ لَيلـى ... وخَـيرُ مـا رُمـتَ مـا يُنـالُ

وهذا من أحسن كلام وأسهله وأجزله، وأشرده مثلاً، وأعذبه نهلاً. وقال في الأخرى في نحوه:

أمِـن ذِكـرِ ليلـى إذ نأتْـك تنـوصُ ... فتُقْـصِرُ عنهـا خطْـوَةً وتَبـوصُ

تَبـوصُ وكـم مـن دونِهـا مـن مَفـازةٍ ... ومـن أرضِ جـدبٍ دونهـا ولُصُـوصُ

---

[1] الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص٧٨.

فتأمّل تفاوت ما بين الكلامين، وبعد منزلتهما في البلاغة. - فقيل له- : فما في هذا من العيب؟ فقال: لعمري إنه لا عيب فيه، ولكنه ليس كالأول ولا مقارباً له[1].

وقال المتنبي: وهذا النابغة الذبياني، وقد اعتده قوم أشعر من امرىء القيس، واعتده آخرون تالياً له، وإلى هذا ذهب يقول في كلمته العينية التي سارت مسير الشمس:

فإنّــك كاللّيــلِ الــذي هــوَ مُــدْركي ... وإنْ خِلــتُ أنّ المُنتــأى عنــك واســعُ

فهذا عين من عيون الشعر الناظرة، وغرة من غرره الشادخة. ثمّ قال في أثره فسقط دونه سقوطاً تشهد به:

خَطــاطيفُ حُجــنٌ في حبــالٍ متينــةٍ ... تَمُــدّ بهــا أيــدٍ إلَيــكَ نَــوازِعُ

وممّا سبق إليه النابغة واتّبعه الناس فيه قوله:

علــى أنّ حِجْلَيهــا وإنْ قُلــتَ أُوسِــعَا ... صَــموتانِ مــن مَــلْءٍ وقِلّــةِ مَنطِــقِ

ثم قال وأساء وأبعد:

إذا ارْتَعَــشَتَ خــافَ الجَبــانُ رِعاثَهــا ... ومَــن يَتَعَلّــق حيــثُ عُلّــقَ يَفــرَقِ

لأنّ هذا دليل على إفراط طول العنق[2].

وقال المتنبي: هذا زهير ومكانه من الحذق وتصفية الشعر وتهذيب اللفظ المكانُ المتعالَمُ يقول:

علــى مُكثــريهمْ حَــقُّ مَــنْ يعتريهــم ... وعنــدَ المُقلّــينَ الــسّماحَةُ والبَــذْلُ

سَــعَى بَعــدَهم قــومٌ لكَــيْ يُــدرِكــوهُمُ ... فلــم يَفعَلــوا ولم يُلامــوا ولم يــألُوا

فَمــا كــانَ مِــنْ خَــيرٍ أتَــوهُ فإنّمَــا ... تَوارَثَــهُ آبــاءُ أبــائِهِمْ قَبــلُ

وهــلْ يُنْبِــتُ الخطّــيَّ إلاَ وَشــيجُهُ ... وتُغــرَسُ إلاّ في مَنابتِهــا النّخْــلُ

قال: وهذا من سرّ الكلام وجوهره ثمّ قال في هذه الكلمة:

فأقــسَمتُ جَهــداً بالمُحــصّبِ مــن مِنًــى ... ومــا سُــحِقَتْ فيــه المَقــاديمُ والقَمْــلُ

وهذا من أوضع وأرذل لفظ. فقيل: ما فيه ممّا يُستجفى إلا قوله ((القمل)).

وزهير القائل:

---

[1] المصدر نفسه، ص٧٨و٧٩ و٨٠.

[2] الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص٨٠و٨١.

سَـــواءٌ عليـــهِ أيَّ حـــينٍ أتَيْتَـــهُ   أســـاعَةَ نَحـــسٍ تُتَقـــى أمْ بأسْـــعُدِ
فلـوْ كـانَ حمـدٌ يُخلِـدُ المـرْءَ لم يمـتْ   ولكـــنَّ حَمـــدَ المـــرءِ لـــيس بمُخلِـــدِ

فقال: وهذا لفظ شريف انتظم مثلين شَرودين ساراً شرقاً غرباً ثمّ قال فيها:

تَقِـــيٌّ نَقِـــيٌّ لم يُكَثِّـــرْ غَنيمـــةً   بنهْكَـــةِ ذي قُرْبـــى ولا بحَقلَّـــدِ

قال: وكأنّ هذا اللفظ مع جفائه وقلقه لم يجتمع وما تقدّم من ذلك اللفظ الجزل في صدر واحد.

والمعنى في هذا البيت لطيف؛ وذاك أنّه أراد أنه لا يظلم قريباً ولا وحيداً ولا ينتهك حقّه من غنيمة يشهدها معه. وهو يقصد بذلك عدم ائتلاف اللفظ مع المعنى.

ومن أبياته السائرة التي لم يسبق إليها ولم ينازع فيها:

فـــإنّ الحَـــقَّ مَقطَعُـــهُ ثَـــلاثٌ   يَمـــينٌ أوْ نِفـــارٌ أوْ جِـــلاءُ

يريد أنّ الحقوق إنما تصحّ بواحدة من هذه الثلاث، إما يمين أو محاكمة أو حجّة، قال: وفيها يقول:

تُلَجلِـــجُ مُـــضغَةٌ فيهـــا أنـــيضٌ   أصَـــلَّتْ فهـــيَ تحـــتَ الكَـــشحِ داءُ

تلجلج: تحركها ولا تزدردها. وأنيض: لم ينضج. وأصلت: أروحت. وفُرقانُ ما بين هذا وبين ما تقدّم غير خافٍ على من تعلق بالعلم وانتسب إلى أهله[1].

وهذا الأعشى، أنسبهم وأهجاهم وأمدحهم، وهو القائل:

كـــلا أبـــوَيكُم كـــانَ فَرْعـــاً دعامـــةً   ولكـــنّهم زادوا وأصـــبحت ناقِـــصَا
تَبيتـــونَ في المَـــشتى مِـــلاءً بُطـــونُكمْ   وجـــاراتُكمْ غَرْثَـــى يـــبِتنَ خمائِـــصَا

وهذا من أهجى بيت قيل في غير فُحْش.

وهو القائل:

فتًـى لـوْ يُنـادي الـشّمسَ ألقـتْ قِناعَهـا   أوِ القَمَـــرَ الـــسّاري لألقَـــى المَقالِـــدا

كأن قوله لم يجتمع في خاطرة واحدة ولا قذفت بهما فكرة، فإنه قال مادحاً علقمة:

وهـــل تُنكَـــرُ الـــشّمسُ شمـــسُ النّهـــا   رِ والقمـــــرُ البـــــاهرُ الأبـــــرَصُ

---

[1] الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص٨١و٨٢و٨٣.

ولو كانت لفظة الأبرص في كتاب الله تعالى لكدّرت شِرْب بلاغته.

وقال أيضاً:

فرَمَيْتُ غَفْلَةَ قلبِهِ عن شاتِه ... فأصَبتُ حبَّةَ قلبِها وطِحالَها

فقيل: إنّه إنّما خصّ الطحال لأنّه مقتل. فقال: هب ذاك كذاك، أما لفظة الطحال بعيدة عن ألفاظ المحبّين؟ فهو يرى أن الأعشى قد خالف المألوف في ألفاظ المحبين.

ثم قال: فهؤلاء المبرّزون في حلبات الشعر، السابقون إلى حلو القول ومرّه، والذين وقع الإجماع على تقدّمهم في ضروبه وفتحهم ما استغلق من أبوابه، ليس منهم إلاّ من قد طُعن على شعره، ومن قد أخلّ بالإحسان مع تناصر إحسانه. والكلام كلّه لا يجري على سنن واحد، ولا يأتي متناصفاً ولا متكافئاً، ولابد من سقطة يهفو بها خاطر، وعثرة يزل بها لسان. ومن هذا الذي تناسب كلامه، أو سلم من التتبّع شعره؟ وما أنا ببدع منهم، وإذا أنصفت من نفسك ألفيتها محجوجة[١].

وهكذا نستنتج أن المتنبي قد رأى أن التفاوت في الشعر عند الشاعر نفسه ظاهرة طبيعية لا يخلو منها شعر شاعر حتى المبرزين منهم. كما قام نقده على أسس تعليلية من حيث الإجادة في الوصف والألفاظ والمعاني والصورة ومخالفة المألوف أو عدمه. كما كان موضوعيا في التسليم للنقاد بتفاوت شعره؛ فعندما سئل عن قوله:

فإنْ كانَ بعضُ النّاسِ سيفاً لدولةٍ ... ففي النّاسِ بُوقاتٌ لها وطُبولُ

أهذا من صريح المدح أم هجينه؟ قال: بل من هجينه؟ فقيل: ما الذي اضطرّك إليه؟ فقال: إنّها عثرة من عثرات الخاطر ينهض منها قولي:

وإنّ الذي سمّى عَلِيّاً لَمُنصِفٌ ... وإنّ الذي سَمّاه سَيفاً لَظالِمُهْ

وما كلُّ سيفٍ يَقطعُ الهامَ حَدُّهُ ... وتَقطَعُ لَزْباتِ الزّمانِ مَكارِمُهْ

وقولي في هذا المعنى:

تَحَيَّرَ في سيفٍ رَبيعةُ أصْلُهُ ... وطابِعُه الرّحمن والمجدُ صاقِلُ[٢]

وقيل: فأخبرني عن قولك في مرثية أم سيف الدولة:

ولا مَنْ في جَنازَتها تِجارٌ ... يكونُ وَداعُهُمْ نَفضَ النّعالِ

---

[١] المصدر نفسه، ص٨٣و٨٤.

[٢] الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص١٨و١٩.

أهكذا يؤبّن مثلها، وقد كانت بلقيس عصرها قدراً عظيماً وملكاً جسيماً، وحديثاً من مجدها وقديماً، فقال: ألست القائل في هذه الكلمة:

مَشى الأمراءُ حوليْها حُفاةً | كأنّ المَرْوَ من زفّ الرئالِ
وأبرزَتِ الخدورُ مخبّآتٍ | يضعنَ النّقس أمكنةَ الغوالي
أتَتْهنّ المُصيبةُ غافلاتٍ | فدمْعُ الحُزْنِ في دمعِ الدّلالِ[1]

وقيل له: ومن كلامك الهجين قولك في هجاء ابن كَيْغَلَغ:

وإذا أشارَ مُحدّثاً فكأنّهُ | قردٌ يُقهقِهُ أو عجوزٌ تَلطِمُ

فقال أبو الطيّب: أما طالعت في هذه القصيدة قولي:

يحمي ابنُ كَيغَلَغَ الطّريقَ وعِرْسُه | ما بَين رِجلَيها الطّريقُ الأعظَمُ[2]

وفي إطار الموازنة بين الشاعر وغيره في مضمار الغزل رأى المتنبي قوله:

إنّي على شَغَفي بما في خُمرِها | لأعِفّ عَمّا في سَراويلاتِها

أقل فحشاً من قول امرىء القيس؛ فقال:

فليس الذي قلته بأفحش من قول امرىء القيس:

فمِثْلِكِ حُبلى قد طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ | فألهيْتُها عن ذي تَمائِمَ مُحْوِلِ
إذا ما بكَى من خلفِها انصرفَتْ لَهُ | بشِقٍّ وتحتي شِقّها لمْ يُحَوَّلِ[3]

وفي مجال الأغراض الشعرية نعى المتنبي على أبي تمام بعض مديحه، فقد خالف المألوف في تصوير للممدوحين، فانحرف مديحه عما هو متعارف عليه عند العرب، ولا سيما الملوك؛ فقال: وأبو تمام القائل في هذه القافية:

رَقيقُ حَواشي الحِلمِ لوْ أنّ حِلمَهُ | بكَفّيْكَ ما ماريْتَ في أنّهُ بُرْدُ

فهل امتدح أحدٌ قبله أحداً برقّة الحلم، ووَصْفُه بالرّكانة والثخانة أولى، ألا ترى إلى قول عدي بن الرقاع:

أبَتْ لكُمْ مَواطِنُ طَيّباتٌ | وأحلامٌ لكُمْ تزِنُ الجِبالا

---

(١) المصدر نفسه، ص٢١.
(٢) الحاتمي، الرسالة الموضحة ص٤٨.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٣و٢٤.

قال: ثمّ إنهّ شبّه الحلم في رقّته بالبُرد، ورقة البُرْد دالّ على هلهلة نسجه وليس ذلك من أوصافه ولا ممادحه[1].

فقال: أبو تمام الذي يقول:

وَلَّـى ولم يَظلِـمْ وهـل ظلـمَ امـرُؤٌ حَـثَّ النَّجـاءَ وخَلْفَـهُ التَّـنّينُ[2]

أرأيـت إنـساناً شـبّه بتـنّين ؟

وهذا مذهب في المدح لم تزل ملوك بني أميّة تتعلّق به على شعرائها، وتنعاه على مدّاحها.

وفي إطار **نقد الألفاظ** فقد عاب المتنبي قول أبي تمام:

مُسْتَسْلِمٌ للهِ سـائِسُ أُمّـةٍ لـذَوي تجَهْضُمها لـهُ استِسلامُ

فقال: لو أنّه قذف كبده كان أولى من قوله ((تَجَهْضُمِها))[3].

فقد أتت اللفظة غريبة جافية قلقة غير مناسبة لسلاسة الألفاظ المجاورة، مما جعل المتنبي يصفها بهذا الوصف.

وعلى **الصعيد اللغوي** عاب المتنبي على أبي تمام قوله:

مَـلأ المَـلا عُـصَباً وكـادَ بـأنْ يُـرَى لا خَلْـفَ فيـهِ ولا لَـهُ قُـدّامُ

فقال أبو الطيب: قد أخطأ في قوله ((كادَ بأنْ يُرَى)) لأنّ المسموع من كلام العرب ((كادَ يفعل))[4].

أما فيما يتعلق بموسيقى الشعر، فقد قيل للمتنبي: وأخطأت في الكلمة التي أولها:

(كدَ عواكَ كُلُّ يَدّعي صِحّةَ العَقلِ)

بأن قلت:

تُمِـرّ الأنابيـبُ الخـواطرُ بَيْنَنـا وتَـذكُرُ إقبـالَ الأمـيرِ فتَحلَـولي

فإنّك أتيت ببيت مردف في قصيدة غير مردفة، وهذا شاذّ. فقال: هذا وإن كان شاذّاً كما ذكرت، فإنّه عذب على اللسان غير قلق في الإنشاد، وقد جاء مثله للعرب:

وبـالطَّوْفِ نـالا خـيرَ مـا نالَـه الفتـى ومـا المـرْءُ إلاّ بالتقلُّـبِ والطَّـوْفِ

---

[1] المصدر نفسه، ص١٥٩.
[2] المصدر نفسه، ص١٦٧و١٦٨.
[3] الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص١٦٥.
[4] المصدر نفسه، ص١٦٥و١٦٧.

ثمّ قال:

فِـراقُ حَبيـبٍ وانتهـاء عـنِ الهـوَى   فـلا تَعـذليني قـد بَـدا لـكِ مـا أُخْفـي[1]

من هذا الخبر النقدي نلاحظ أن المتنبي يركز على الإيقاع الصوتي، ويراه أكثر ضرورة من القواعد البلاغية. مادام يؤدي وظيفة موسيقية تطرب المبدع وكذلك المتلقي.

أما في مجال السرقات الشعرية: وهو باب متسع لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه[2]، وفي الوقت نفسه فهي قضية قديمة حديثة مستمرة مادام الإبداع قائماً. فقد أشار ارسطو إلى نوع منها حين ذكر أن هناك صوراً تعبيرية قديمة يستخدمها الشعراء نقلاً عن نظرائهم الأقدمين[3]. وتقول جوليا كريستيفا: كلّ نص هو تشرب وتحويل لنص آخر[4]. فقد وقف المتنبي وقفات نقدية تعبر عن وعيه وبعد نظره في معالجة هذه القضية؛ فقد خاطب الحاتمي عندما اتهمه بالسرقة من شعر أبي نواس، فقال: أنصف، فإن المنصف من يميز، وأنعم النظر إنعام من تقدّمت في العلم قدَمه، ووقعت الإشارة إلى فضله. ولا تسلّط الهوى على الرأي. فقلت: قل. فقال: إنّما أجري على سبيل الشعراء المبرّزين في الإحسان واختراع المعاني، فإذا استبهمت مسالك الإبداع، جريت على وتيرة من تقدّمي في افتقار الأثر والملاحظة والنظر. وما أبرّىء خاطري، وإن كان الصواب يتصرّف به على سبيله، من زلة تجوز بي وعثرة لم أعتمدها[5]... فاحتذيتُ معنى ومعنيين وثلاثة لأبي نؤاس، وهو إمام المحدَثين، فكان ماذا؟[6]... أما في أبي نؤاسك هذا الذي تنعى سرَقي منه أسوة لغيره، وهو القائل:

وتَـدخُلُ عَيْنُهـا في كـلّ قَلْـبٍ   مَـداخِلَ لا تَغَلْغَلُهـا المُـدامُ

وإنّما أخذه من قول ذي الرّمّة:

وعَيْنـانِ قـالَ اللهُ كونـا فكانَتـا   فَعـولانِ في الألبـابِ مـا تفعـلُ الخمـرُ

وهو الذي يقول:

وخَيْمَـةِ نـاطُورٍ بـرَأسِ مُنيفَـةٍ   تَهُـمُّ يـدا مَـنْ رامَهـا بزَليـلِ

كأنّـا لـدَيها بَـينَ عِطفَـيْ نعامَـةٍ   جَفـا زَوْرُهـا عـن مَنـزِلٍ ومَقيـلِ

---

[1] المصدر نفسه، ص٧٦.
[2] القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص٢٨٠.
[3] هدارة، مصطفى، مشكلة السرقات في النقد العربي القديم، ص١٣.
[4] جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً، ص٣٤.
[5] الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص١٠٧.
[6] المصدر نفسه، ص١١١.

وإنّما احتذى قول جرير:

ظَلِلْنا بِمُستنِّ الأراكِ كأنّما ... لدى فرسٍ مُستقبِلِ الرّيحِ صائمِ

أغرَّ من البُلْقِ الجيادِ يَشُقُّهُ ... أذى البَقِّ إلاّ ما احتمى بالقوائمِ[1]

وقال الأعشى:

بأشجعَ أخّاذٍ على الدّهرِ حُكْمَهُ ... فمِنْ أيِّ ما يأتي بهِ الدّهرُ أفرَقُ

فأخذ هذا أبو نؤاس:

دارَتْ على فِتيةٍ ذَلَّ الزّمانُ لهمْ ... فما يُصيبُهُمُ إلاّ بما شاؤوا

وقد قال الأعشى:

وتَحسَبُ أنّهم مَوْتى إذا ما ... تَمَشّتْ فيهِمُ الرّوحُ العُقارُ

فأخذه أبو نؤاس فقال:

إذا لم يُجرهِنّ القطبُ مِنْ ... وفي دوراتِهنّ لَنا نُشُورُ

وهو القائل:

سائلِ القادمينَ مِن حَكَمانٍ ... كيفَ خلّفتُمُ أبا عُثمانِ

فَيَقُولونَ لي جِنانٌ كما سَرَّ ... كَ في حالِها فَسَلْ عن جِنانِ

وهذا مأخوذ من قول الأوّل:

وسائلَةٍ عن رَكْبِ حَسّانَ كلّهم ... لِيَسمَعَ حَسّانُ بنُ زَيدٍ سُؤالَها

ثمّ قال: وكذلك قوله:

ذَكّرَني الوَرْدُ ريحَ إنسانِ ... أذكُرُهُ عندَ كلِّ رَيْحانِ

إنْ فاحَ لم أملِكِ البُكا فإذا ... ما لاح كادَ النّديمُ يَنعاني

وهذا مأخوذ من قول مالك بن أسماء:

إنّ لي عندَ كلِّ نفحةِ بُستا ... نِ منَ الوَرْدِ أوْ منَ الياسَمينا

---

[1] المصدر نفسه، ص١١٦و١١٧.

نَظْـــــرَةٌ والتِفاتَـــــةٌ أَتَرَجّـــــى أن تكـــوني حَلَلْــتِ فيمــا يَلِينَــا[١]

وفي موقف نقدي آخر؛ وبعد أن عيب عليه مجموعة من السرقات الشعرية، قال المتنبي: رويداً، أمّا ما نعيته عليّ من السَّرق فما يدريك أنّي اعتمدته، وكلام العرب آخذ بعضُه برقاب بعض، وآخذ بعضه من بعض، والمعاني تعتلج في الصدور، وتخطر للمتقدم تارة وللمتأخر أخرى، والألفاظ مشتركة مباحة. وهذا أبو عمرو ابن العلاء سُئل عن الشاعرين يتفقان في اللفظ والمعنى مع تباين ما بينهما، وتقاذف المسافة بين بلادهما، فقال: تلك عقول رجال توافَتْ على ألسنتها.

وبعد، فمن هذا الذي تعرّى من الاتّباع، وتفرّد بالاختراع والابتداع، لا أعلم شاعراً جاهلياً ولا اسلامياً إلاّ وقد احتذى واقتفى، واجتذب واجتلب، هذا امرؤ القيس يقول:

لَــهُ جُؤجُــؤٌ حَــشرٌ كــأنّ لِجامَــهُ يُعــالَى بــه في رأسِ جِــذعٍ مُــشذَّبِ

وإنّما اعتمد فيه على أبي دواد:

وهــادٍ تقــدّمَ لا عَيْــبَ فِيــهِ كالجِــذْعِ شُــذِّبَ عَنــهُ الكَــرَبْ

وقال أيضاً:

كــأنّ مَكــاكِيَّ الجِــواءِ غُدَيَّــةً صُــبِحنَ رَحِيقــاً مِــن سُــلافٍ مفلفــلِ

وإنّما اعتمد فيه على أبي دواد الإيادي:

تَخــالُ مَكاكِيَّــهُ بالــضُّحى خِــلالَ الــدَّقاريّ شَــرْباً ثِمــالا

وقال امرؤ القيس يصف فرساً:

كــأن غُلامــي إذ عَــلا حــالَ مَتنِــهِ علــى ظَهــرِ بــازٍ في الــسّماءِ مُحلّــقِ

وهو من قول أبي دواد:

إذا شــاءَ راكِبُــهُ ضَــمّهُ كمــا ضَــمّ بــازٍ إلَيــهِ الجَناحَــا

وقال امرؤ القيس:

مِكَــرٍّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدبِرٍ معــاً كجُلمــودِ صــخرٍ حطّــه الــسّيلُ مــن عــلِ

وإنّما اعتمد فيه على أبي دواد في قوله:

مِــنفَحٌ مِطــرَحٌ مِعَــنٌّ مِفَــنٌّ مِخلَــطٌ مِزْيَــلٌ جمــوحٌ خــرُوجُ

---

[١] المصدر السابق، ص١١٧ و ١١٨ و ١١٩.

وقال امرؤ القيس واصفاً برقاً :

ويَهـــدأ تـــاراتٍ سَـــنَاهُ وتـــارَةً ... يَنُــوء كمـــا نـــاءَ الكَـــسيرُ المَهـــيضُ

اعتمد فيه على أبي دواد أيضاً في قوله :

وانْـــداحَ يَـــنهَضُ نَهْـــضَ الكَـــسيرِ ... جَأجَـــأهُ المـــاءُ حتـــى أسَـــالا

وقد أخذه عديّ بن زيد منهما فقال :

وحـــبيٌ بعـــدَ الهُـــدُوِّ تهادَيــــ ... ـــهِ ريـــاحٌ كمَـــا يُزَجَّـــى الكَـــسِيرُ

فهذا أمير الشعراء[1] ، ومن بعده النابغة ، وقد قدّمه عليه قوم ، فقال :

وتَخالهـــا في البَيـــتِ إذْ فاجأتَهـــا ... قـــد كـــانَ مَحجُوبـــاً ســـراجُ المَوقِـــدِ

وإنما اعتمد فيه على قول امرئ القيس :

تُـــضِيء الظّـــلامَ بالعِـــشاء كأنّهـــا ... مَنَـــارَةُ مُمـــسَى راهِـــبٍ مُتبَتّـــلِ

وقال زهير :

يَطعَـــنُهمْ مـــا ارْتَمَـــوْا حتـــى إذا اطّعنُـــوا ... ضَـــاربَ حتـــى إذا مـــا ضَـــاربُوا اعتَنَقـــا

وإنّما اعتمد فيه على قول مهلهل :

أنْبَـــضُوا مَعجِـــسَ القِـــسِيِّ وأبرَقْـــ ... ـــنَا كمَـــا تُوعِـــدُ الفُحـــولُ الفُحـــولا[2]

وقال الأعشى يصف الطّيف :

يَلْـــويَنني دَيْـــني الغَـــداةَ وأقتَـــضِي ... دَيْـــني إذا وَقَـــذَ النّعـــاسُ الرُّقّـــدَا

وإنّما أخذه من قول عمرو بن قميئة :

نَأتْـــكَ أُمامَـــةُ إلاّ سُـــؤالا ... وإلاّ خَيـــالاً يُـــوافي خَيـــالا

يُـــوافي مـــعَ اللّيـــلِ مِيعادُهـــا ... ويـــأبَى مـــعَ الـــصّبحِ إلاّ زَوالا

فأخذ هذا البحتري فقال :

بنَفـــسيَ مَـــن تَنـــأى ويَـــدنُو ادكارهـــا ... ويَبـــذلُ عَنهـــا طَيفُهـــا وتُمـــانِعُ

---

[1] الحاتمي ، الرسالة الموضحة، ص ١٤٣،١٤٤،١٤٥ .
[2] المصدر نفسه ، ص١٤٥ .

قال: وأخذ الأعشى قوله:

تَبيتُونَ في المَشتى مِلاءً بُطونُكم ... وجاراتُكم غَرْثَى يَبِتْنَ خمائصَا

من قول الأسعر:

لا يَصلُحُ الجارانِ أنْ يَتجاوَرَا ... هذا أخُو شِبَعٍ وذا طاوي المِعَا[1]

وهذا عبيد بن الأبرص أخذ قوله:

والنّاسُ يَلحَوْنَ الغَوِيَّ إذا هُمُ ... خطِبوا الصّوابَ ولا يُلامُ المُرشَدُ

من قول المرقّش الأكبر:

فمَنْ يلقَ خيراً يحمَدِ النّاسُ أمرَهُ ... ومَن يَغْوِ لا يَعْدَمْ على الغيِّ لائما

وقال الأخطل:

أمّا السَّراةُ فمِنْ ديباجَةٍ لَهَقٍ ... وبالقوائمِ مثلُ الوَشْمِ بالقَارِ

وإنّما أخذه من قول المسيَّب بن علس في قوله:

كأنّ على الظّهرِ ديباجَةً ... وسُودُ القوائمِ يُحسَبنَ قارَا

وهذا جرير أخذ قوله:

وإنّي لعَفُّ الفَقرِ مُشتركُ الغِنَى ... سريعٌ، إذا لم أرْضَ داري، احتماليَا

من المخبَّل السَّعْدي في قوله:

إنّي لتَرْزُؤني النّوائبُ في الغِنَى ... وأعِفُّ عِندَ مَشَحّةِ الإقْتارِ

ولجرير في هجاء الفرزدق:

تَسيلُ عليهِمُ شُعَبُ المَخازي ... وهُمْ كانُوا لِسَوْأتِها قَرارَا

وللفرزدق في هجاء جرير:

أنتُم قَرارَةُ كلِّ مَعدِنِ سَوأةٍ ... ولكلِّ سائِلَةٍ تَسيلُ قَرارُ

وقد أخذاه جميعاً من أعشى باهلة في هجاء الرُّقّاد بن عمرو الجعدي:

بَنُو حِصْنٍ قَرارَةُ كلِّ لُؤمٍ ... كذاكَ لكُلِّ سائِلَةٍ قَرارُ

---

[1] المصدر نفسه، ص ١٤٥ و ١٤٦.

وأخذ الفرزدق قوله :

جُـرْدَ القِيـادِ وفي الطِّـرادِ كأنَّهـا ... عِقْبـانُ يـومِ تَغَـيُّمٍ وطِـلال

وأخذ قوله :

وذاتِ حَليـلٍ أنكَحَتْهـا رِماحُنـا ... حَـلالاً لِمَـنْ يَـبني بهـا لم تُطَلَّـقِ

من سُلَيك بن السُلَكة في قوله :

وكَـم أيِّـمٍ قـد أنكَحَتْنـا رِماحُنـا ... وأخـرَى علـى عـمٍّ وخـالٍ تلَهَّـفُ

ثمّ قال : وهذا نَبْذٌ يسير من شيء كثير لا يأتي عليه الجمع والاستقصاء ، فضلاً عما تساعد به القريحة ويمليه الحفظ للمذاكرة[(١)].

إنّ موقف المتنبي من قضية السرقات الشعرية يختلف كثيراً عن مواقف النقاد القدماء ، فهو لم يلفظ في كل المصطلحات التي أطلقها مصطلح سرقة ، وإنما استعمل مصطلحات أخرى ؛ الأخذ ، والاحتذاء ، والملاحظة ، والنظر ، والاقتفاء ، والاجتلاب ، والاجتذاب. هذا بالإضافة إلى أنه يرى أن القضية هي قضية مثاقفة ، فكلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض ، والمعاني تخطر للمتقدم والمتأخر ، والألفاظ مشتركة. وهو في رؤيته النقدية هذه لا يختلف عن رؤية النقاد المحدثين.

وهكذا نستنتج أن المتنبي جسد بنقده عدة قضايا نقدية ؛ فوقف موقفاً إيجابياً من البعد بين طرفي الصورة شريطة ألا يكون أحد الطرفين قد خرج على حدود الملاءمة مع الطرف الآخر ، كما أنه قد رأى أن ظاهرة التفاوت في القول الشعري هي ظاهرة طبيعية ، ولا تدل على ضعف شعر الشاعر ، وفي مجال غرض المدح يؤكد على ما هو مألوف ومتعارف عليه عند العرب.

أما بالنسبة للألفاظ فقد رفض الألفاظ الجافية ، وعلى الصعيد اللغوي يرفض الشاذ ، ويؤكد على المسموع عند العرب ، أما في مجال الموسيقا فقد أعطى أولوية للإيقاع الصوتي حتى لو خرج الشاعر على الأسس البلاغية ، وفي مجال السرقات فإن ما قدّمه المتنبي يتجاوز عصره ، ويلتقي مع ما طرحه النقاد المحدثون من أمثال جوليا كريستيفيا. هذا بالإضافة إلى أنّ هذا البحث يلفت الانتباه للاهتمام بنقد الشعراء العرب القدماء ، ولاسيما الشعراء العباسيون.

---

(١) الحاتمي ، الرسالة الموضحة ، ص ١٤٦.١٤٧.١٤٨.١٤٩.

المصادر والمراجع

(١) أبو عبيدة، معمر بن المثنى: نقائض جرير والفرزدق، (نشره بيفان)، ليدن، مطبعة بريل، ١٩٠٥ م.

(٢) الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، تح: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت.

(٤) ابن المعتز: طبقات الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ١٩٥٦ م.

(٥) الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. لبنان، صيدا — بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٦٦ م.

(٦) الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

(٧) جهاد، كاظم: أدونيس منتحلاً. مصر، مكتبة مدبولي، ١٩٩٣ م.

(٨) الحاتمي: الرسالة الموضحة، تح: محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر ودار بيروت ١٩٦٥ م.

(٩) خفاجي، محمد عبد المنعم: ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٩ م.

(١٠) الطرابلسي، أمجد: النقد واللغة في رسالة الغفران. دمشق، مطبعة الجامعة السورية، ١٩٥١ م.

(١١) عباس، احسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط ١، بيروت، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة ١٩٧١ م.

(١٢) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط ٤، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٢ م.

(١٣) المرزباني، أبو عبيد الله: معجم الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراج، مصر، دار الحلبي.

(١٤) المرزباني، أبو عبيد الله: كتاب الموشح، تح: علي محمد البجاوي، القاهرة، ١٩٥٦م.

(١٥) المرزباني، أبو عبيد الله: نور القبس المختصر عن المقتبس، تح: رودلف زلهايم، دار النشر فرانتس شتاينر، ١٩٦٤ م.

(١٦) المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ط ٤، مصر، دار المعارف ١٩٥٠ م.

(١٧) هدارة، محمد مصطفى: مشكلة السرقات في النقد العربي القديم، ط ٣، بيروت ودمشق، المكتب الإسلامي ١٩٨١ م.

□□

بلاغة السُّخرية عند أبـي الطّيّـب المتـنبي بين التجلّـي والخَفـاء

□ أ.م. د. خلدون سعيد صبح*

سيتوقَّفُ البحثُ عندَ تعريفِ السُّخرية، وبيانِ لماذا أبـو الطَّيِّب دون غيرِه من الشُّعراء؟ وسيُضيءُ معالمَ التَّجلِّي والخَفاء في سُخريتِه، وما حقَّقَه كلٌّ منهما من جماليّةٍ فنيّة في موضعِه، وهل كانَ أبو الطَّيِّب مُراعياً للمقام في إظهارِ السُّخرية وإخفائِها؟

أمَّا السُّخريةُ فهي إشارةٌ دلاليّةٌ يقصدُ منها المتكلِّمُ الهُزْءَ من معايبِ الآخَرين، وتضخيمِها إن استطاعَ، وقد يكون ذلك مَصحوباً بالإضحاك والعَبَث.

وأمَّا لماذا وقعَ الاختيارُ على أبي الطَّيِّبِ دون غيرِه؛ فلأنَّ سُخريتَه إمَّا أن تكونَ دِعائيّةً فضائحيّة مُضحِكة مؤلمة، وإمَّا أن تكونَ مُبطَّنةً مُختبئةً وراء ظاهرِ الكلام، لا يلتفتُ إليها إلّا ذو بصرٍ بكلامِ العرب، وكلا النَّوعين تراهُ في (كافوريّاتِه) واضحاً قبل الفِرار من مصرَ، وبعدَه.

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية – جامعة دمشق.

ولنبدأ بالسُّخرية الدِّعائيّة الفَضائحيّة المُرّة التي لا تَتَخِذُ سِتْراً، بل تُواجِهُ المخاطَب بما لم يكُن يرتقبُ من الكلام القاسي الذي قد يخرج إلى البذاءة والفُحش في القول، ومن ذلك هجاءُ أبي الطَّيِّب لِضَبَّةَ بن يزيدَ العينيّ ابن أخت فاتكٍ الأسدي: [المجتث]

مـــا أنْـــصَفَ القـــومُ ضَـــبَّه وأمَّـــــه الطُّرْطُبَّـــــه

ويقولُ فيها أيضاً:

ومـــا يـــشُقُّ علـــى الكلْـــب أنْ يكـــونَ ابـــنَ كَلْبَـــه[١]

الطُّرْطُبَّة هي المُسترخيةُ الثّديين، وهذان البيتان هما حقّاً أكثرُ أبيات القصيدةِ عِفّةً وحياءً وأدباً، على أنّ فيها من الفُحشِ والانحلال ما لم نعهدْه في شعر المتنبي من رُعونة الألفاظ، ومن تحلّل المتنبّي من المعايير التي تحدُّ من تمرُّد الكلمات عندَه، وقد استطاع فيها أن يرسُم لمهجوه الصُّورةَ القبيحةَ التي أرادَ، فجعلَه متجرِّداً من كلِّ القيَم، ومُتسربلاً بأقبح الصِّفات وأذمّ الأخلاق، ولا نجدُ غرابةً بعد ذلك إنْ علِمْنا أنَّ مقتلَ المتنبّي على يد فاتكٍ الأسديّ وعصابتِه كان رداً على هذه القصيدة، لأنّ أيَّ عربيٍّ في ذاك الزَّمن لو قيلَت فيه هذه القصيدةُ الفاضحةُ الهاتكةُ للأعراض لَطارَ النَّومُ مِن جُفونه، ولَما هدأ له بالٌ ولا استقرّ له خاطرٌ حتّى يرويَ سيفَه من دمِ المتنبّي ليغسلَ عارَ قصيدةٍ سارَت بها الرُّكبان. وقد قال فيها العكبري (ت٦١٦هـ): "وصرّح بتسميته [يقصد باسم المهجو يزيد بن ضبّة]؛ لأنّه كانَ لايفهمُ التَّعريضَ، كانَ جاهلاً، وهذه القصيدةُ مِن أردأ شعرِ المتنبّي"[٢]

ولكن السُّؤالَ المُحيِّر ههنا: لماذا اتجه المتنبي -وليست هذه عادته- إلى هذا التَّصريح في الشَّتم، ولم يركبْ أسلوبَ التّعريض الذي طالَما افتنَّ فيه؟

ولعلَّ الإجابةَ تكونُ بأنَّ هذه القصيدةَ جاءت انفعاليّةً انطباعيّةً تأثّريّةً بنتَ لحظتِها ردّاً على موقفٍ مُعيَّن من غير ما نيّةٍ مُبيَّتةٍ ولا سابق تدبير. أو أنَّ هذا المهجوَّ كانَ بليداً فاترَ الفِكْر، ممّن لا يبلغُه المعنى إلّا بالتَّصريح والتَّوضيح، وليس له أدنى فِطنةٍ أو بداهةٍ تجعلُه يتعاطى التَّعريضَ والتَّلميح. أو أنَّ المتنبّي عمَد إلى هذا الأسلوب؛ لأنَّ مثلَ هذا المهجو خليقٌ بمُبتذَل الكلام، لا يستحقُّ أن يُتعبَ الشّاعرُ نفسه لأجل إخفاء معانيه؛ وهذا لوضاعة المهجوِّ وخِسّته وقلّةِ شرفِه ومكانتِه في نفسِ المتنبّي، وقد أشارَ ابنُ رشيق (ت٤٦٣هـ) إلى مسألةٍ مُهمّةٍ في إظهار السُّخرية وإخفائها. إذ قال: "وأنا أرى أنّ التَّعريضَ أهجى من التَّصريح؛ لاتِّساع الظَّنِّ في التَّعريض، وشِدّةِ تعلُّق النَّفْس به، والبحثِ عن معرفته، وطلَبِ حقيقته، فإذا كانَ الهجوُ تصريحاً أحاطَت النَّفْس به علماً، وقبِلَتْه يقيناً في أوّل وهْلة، فكانَ كُلَّ يومٍ في نُقصان؛ لنسيانٍ أو ملَلٍ يَعرِضُ، هذا هو المذهبُ الصَّحيح [يعني إخفاء الهجاء]، على أنْ يكونَ المهجُوُّ ذا قَدْرٍ في حَسَبِه ونفسه؛ **فأمّا إنْ كانَ لا يُوقِظُه التَّلويح، ولا يُؤلِمه إلّا التَّصريحُ فذاكَ**. ولهذه العلّة اختلَفَ هجاءُ أبي

---

[١] انظر: ديوان المتنبي ٢٠٤/١.
[٢] انظر: ديوان المتنبي ٢٠٤/١.

نُواس، وكذلك هجاءُ أبي الطّيّب فيه اختلافٌ؛ لاختلافِ مراتبِ المهجوّين"[١]، فلعلَّ ضَبَّةَ هذا كانَ ممّن لا يُوقظُه التلويحُ، ولا يؤلمُه إلّا التصريحُ، ولم يكن ذا قَدْرٍ في نفسِ المتنبّي، فصرّحَ له في الهجاء الشّتْمي

ومن أليمِ سُخريته وأوجعِها قصيدتُه الدّاليّة التي قالَها في كافور بعد أنْ فرّ منه ومن مصر صبيحةَ اليومِ الأوّلِ من عيد الأضحى، والتي مطلعُها: [البسيط]

عيدٌ! بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ؟ بما مضى أم بأمرٍ فيكَ تجديدُ؟

فقد قصدَ المتنبّي كافوراً طامعاً بولايةٍ تروي ظمأه إلى السُّلطة وشهوتَه الجامحة إلى الحُكم والإمارة، غيرَ مكتفٍ بإمارة الشِّعر، وبقي يسمع المواعيدَ الكاذباتِ حتى وصلَ إلى مرحلة اليأس والقنوط، وأيقنَ أنَّ كافوراً قد خدعه وأنّه لن يُولّيه على إمارة، فسألَه إنجازَ وعده، فأجابَه كافورٌ: "أنتَ في حال الفقر، وسوءِ الحال، وعدمِ المعين سَمَتْ نفسُك إلى النُّبوّة، فإن أصبتَ ولايةً، وصارَ لك أتباعٌ، فمَن يُطيقُك؟"[٢]، ومن حينِها صارَ كافورٌ يُضيّقُ الخناقَ عليه، ويمنعُه من السَّفر، وأبو الطّيّب يتحيّنُ الفرصةَ للفرار، واتّفقَ له ذلك صبيحةَ العيد، وكانت نفثةُ المصدور بقوله:

لا تشترِ العبدَ إلّا والعصا معه إنَّ العبيدَ لأنجاسٌ مناكيدُ

مَنْ علّمَ الأسودَ المخصيَّ مكرمةً أقومُه البيضُ أم آباؤه الصيدُ؟!

أم أذنُه في يدِ النخّاسِ داميةً أم قَدْرُه وهو بالفلسَيْنِ مردودُ

ولو أنَّ كافوراً أعطى أبا الطّيّب حُكمَ مصرَ كلِّها لكانَ خيراً له من أن تُقال فيه هذه القصيدةُ التي ستبقى على ألسنة النّاس إلى يوم يُبعثون، فالمتنبي ههنا يُهاجمُ كافوراً ويسخرُ منه دونما أدنى مُداجاةٍ أو مُداراةٍ أو مُواربة، فيبدأُ بدعواه العُنصريّة إذْ يَعيبُ على كافور أنّه ليس بعربيٍّ وأنّه ليس بحُرٍّ، بل أعجميٌّ وعبدٌ أسودُ اللّون، ويقذفُ العبيدَ - وكافورٌ على رأسِهم - بمعايبِ الأرضِ كلِّها، ويطلبُ إلى النّاسِ - على جهة التّعريض - ألّا يشتروا العبدَ إلّا وعصاه معه، ليُلهِبَ بها جلدَه؛ لأنَّ سوءَ أخلاقه لا يُداويها إلّا الضّربُ والهوانُ والإذلال، فالعبدُ لا يُستخلَصُ ودُّه، ولا يُنتفَعُ بما عندَه، نجسٌ لا يُعدَمُ نكدُه، شرّيرٌ لا يُؤمَن تمرّدُه، ولعلَّ كافوراً كان يمنعُ أبا الطّيّب من الرّحيل؛ لأنّه يتوقّعُ منه إنْ خرجَ من مصرَ أنْ يهجوه هجاءً يُصِمُّ العالمين، وقد حصلَ حقّاً ما كانَ يخشاه كافور.

ثُمَّ يتساءلُ: مَن الذي علّم كافوراً ذلك العبدَ الأسودَ الذي ليسَ له فُحولةٌ ولا حسَبٌ ولا نسَبٌ.. مَن علّمه المكارم؟ وهذا استفهامٌ خارجٌ إلى معنى النّفي على جهة الاستهزاء والتّحقير، ففي قوله: (الأسود) عيّره بلونه وأصلِه، وفي (المَخصيّ) عيّره بعبوديّته؛ لأنَّ العبيدَ كانتْ تُخصى كي تُؤتَمن في الدخول على النساء وخدمتهنّ، وفيه أيضاً إذلالٌ بتذكيره بأنّه ناقصُ الرُّجولة والفحولة مَخصيٌّ لا حولَ له ولا قوّة، والفضيحةُ ههنا أنّ المتنبي يذكر

---

[١] انظر: العُمدة ٢/٨٧١.

[٢] انظر: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ١/١٦٦.

هذه المعلومة في قصيدة ستخلدُ خلودَ الدّهر، وهل من موقفٍ مُحرجٍ للمهجوّ أكثرُ من هذا؟ وهو لا ينفكُّ يُذكِّرُ كافوراً أنّه مخصيٌّ، وكأنَّ الرّجلَ ناسٍ ومُحتاجٌ إلى مَن يُذكِّره، فتراه يتعجّبُ من سيادة العبد على أحرار مصر، فيقول:

صار الخَصيُّ إمامَ الآبقين بها ... فالحرُّ مستعبدٌ والعبدُ معبودُ

والآبقُ الهاربُ مِن سيِّده، أي هربَ العبيدُ من أسيادهم للالتحاق بسيِّد العبيد كافور.

ثمّ ذكَرَ (أقومَه البيضُ) على سبيل التّهكّم وعكس الكلام، كما تقولُ للجبان: (أهلاً بأشجع الشُّجعان)، وهذا ليُعيِّره بأنَّه عبدٌ أسودُ لا حرٌّ أبيض، وأنَّ صنائعَ قومِه ليس فيها ما يُبيِّضُ الوجهَ ذِكْرُه، ثم قال: (أم آباؤه الصِّيدُ؟) والصِّيدُ: الملوكُ والسَّادةُ، وواحدها أصْيَدُ، فهو يسألُ: هل قومُه البيضُ المشهورون بالرئاسة، أم آباؤه الصِّيدُ المتقدمون في السياسة علّموه المكارم، وهذا لتذكيره بخِسّةِ أصله وحقارةِ قومه ودناءة شأنه، وأنَّ مَن كانَ هذا أصلُه وماضيه ونَسَبُه ليس خليقاً بأنْ يكونَ في رياسةِ الأحرار من مصر، وليسَ جديراً بأن يُسديَ النِّعمَ والكرم، بل أعجبُ العَجَبِ إن صدرَ الكرمُ عن مثلِ هذا الخسيس.ثمّ يتساءلُ: أم هل تكونُ حقيقةُ أصلِه فيما مضى من العبودية وعَرْضِه للبيع في سوق النّخاسة هي التي علّمته شيمَ الأحرار؟ وهل يكونُ تذكُّره تلك الأيام إذ عنقُه مربوطةٌ بالحبل، وأُذنه داميةٌ في يدِ النَّخّاسِ يفركُها عند معاقبته، ويجذبُها مُظهراً لإهانته، أم قَدْرُه السَّاقطُ، وهو بالنَّزْرِ اليسيرِ بيعُه، وبالتّافهِ الحقيرِ يتداولُ مُلْكُه، فكيفَ يُظَنُّ الخيرُ بمثلِه، ويُنكَرُ القبيحُ المذمومُ من فعله؟!.

ومثلُ ذلك قولُه في القصيدة نفسها:

ما كُنتُ أحسبُني أحيا إلى زمنٍ ... يُسيءُ بي فيهِ كلبٌ وهو محمودُ

ولا توهّمتُ أنَّ النّاسَ قد فُقدوا ... وأنَّ مثلَ أبي البيضاءِ موجودُ

جوعانُ يأكُلُ مِنْ زادي ويُمسِكُني ... لكي يُقالُ: عظيمُ القدرِ مقصودُ

فالسُّخريةُ في هذه الأبياتِ لم تتقنّعْ بل آثرتِ السُّفورَ، على غيرِ عاداتِ أبي الطَّيِّب، فتراه يعجبُ من حُكمِ المقادير، ويصفُ كافوراً بالكلب ضَعةً ولؤماً وخِسّةً وسقوطاً يُسيءُ إلى سَراةِ القوم وعِليتهم، والناسُ تُسبِّحُ بحمدِه لما اتّفقَ له من السُّلطان، وهو يُضطرُّ إلى مدحه قَسْراً، وأنّه لم يكن ليخطُر له - ولو على سبيل الحُلُم - أنَّ صُحبتَه للدّهر ستُريه مثلَ هذا العبدِ الدنيءِ حاكماً مُطاعاً في مصرَ، يُعبِّدُ الأحرارَ ويَسودُ العبيدَ، وأنّه سيُضطرُّ يوماً إلى مدحِ عبدٍ أسودَ يُسيءُ إليه. ولم ينسَ أنْ يلوّحَ ساخراً بسوادِ لونه حين قال: (أبو البيضاء) مع أنَّ كنيةَ كافورٍ المعروفة (أبو المسك)، ثمّ تراه في هذا البيت كأنّه يُخرجُ كافوراً من جنسِ النّاسِ أو البشر، فإنَّ اعتلاءه العرشَ معناه أنّه انتهى البشرُ من الدُّنيا وأنَّ النّاس قد فُقِدوا في رأي أبي الطَّيِّب، ثُمَّ يُبيِّنُ أنّه مكوثَه تلك المدّةَ الرَّحبةَ في كَنفِ كافورٍ لم يكن عن محبّةٍ ورضاً وتقديرٍ لشخصه، بل كان كافورٌ يُكرِهُ المتنبّي على البقاء عنده، ويمنعُه من السَّفر. ولا يجودُ عليه بالعطايا، بل يُكرهُه على نَظْمِ القصائد في مديحِه، ليظُنَّ النّاسُ أنّه عالي القدرِ والمنزلة، وأشارَ إلى ذلك في قولِه:

إنّـي نزَلْـتُ بِكَـذّابينَ، ضَـيفُهُمُ عَـنِ القِـرى وَعَـنِ التَرحـالِ مَحـدودُ

لذلك بقي أبو الطَّيِّب عندَ كافور حتّى أُتيحَ له الفرجُ بالفرار من قبضتِه، فوصفَه بوصفِ ما رأيتُ أحداً وصَفَ به ملِكاً (جوعان) ليدلَّ على أنَّ الجوعَ والحسدَ وغيرَها من آثار العبوديّة ما زالت متحكِّمةً بطبعِه اللَّئيم. وأن يحتالَ على النَّاس فيأسرُ المتنبي عندَه ويُرغمه على نَظْمِ المدائح فيه ليَحسَبَ النّاس أنَّه لعظمتِه فازَ بتقدير المتنبي وظفرَ بإعجابِه.

ومن شِعره المُعجِب الذي يجمعُ الهجاء المرَّ، مرّةً على سبيل التَّصريح وأُخرى على سبيل التَّعريضِ قولُه: [البسيط]

أَوْلَـى اللِّئَـامِ كُـوَيفيرٌ بمعـذرةٍ في كـلِّ لـؤمٍ وبعـضُ العـذرِ تَفْنيـدُ

وذاك أنَّ الفحـولَ البـيضَ عـاجزةٌ عـن الجميـلِ، فكيـف الخِـصيةُ الـسُّودُ؟

فهو يرى أنَّ كافوراً، بل (كُوَيفيراً) بصيغة التَّصغير - وهذا لتحقيرِ المُحقَّر - هو أحقُّ النَّاس بألّا يُلامَ على ضَعَتِه وحقارةِ أصلِه وخِسَّةِ صنائعه و دناءة غدرِه، وألّا يُلامَ إنْ قابلَ الإحسانَ بالسُّوء والنُّكران، لأنَّه ربيبُ مَراضعِ الذُّلِّ والهوان، فإنْ كان سيفُ الدَّولةِ وأضرابُه من الأحرار ذوي الشَّرف والنسب ما استطاعوا الوفاءَ لحقِّ المتنبي وفضلِه ومنزلتِه فمِن الظُّلمِ العتَبُ على هذا الخَصيِّ الوضيع، وفي هذا البيت رمى عصفورين بحجرٍ واحدٍ، كما يُقال.

وأنت ترى أنَّه ههنا قد أهانَ كافوراً وأذلَّه أبدَ الدَّهر حتّى جعلَ الالتفاتَ إليه بالعتاب تكريماً له، وأنَّ مثلَه لا يُلتفَتُ إليه بالعتاب فهو أصغرُ من ذلك، وفي الوقت نفسه نالَ من سيف الدَّولة على جهة التَّعريض حين قال: (وذاك أنَّ الفحولَ البيضَ عاجزةٌ عن الجميل)، وهذا يُؤكِّدُ في النَّفس ما ذكَرَه ابن رشيق (ت٤٦٣هـ) من أنَّ الهجاءَ الخفيَّ والتَّلميحَ أكثرُ ما يكونُ للأشراف، وأنَّ الوضيعَ ككافور بحسبِه كلامٌ صريحٌ يفهمُه مَن لا بداهةَ له ولا فطنة.

ولا شكَّ في أنَّ المتنبّي عدَلَ في هذه القصيدة عن التَّلميح إلى التَّصريح لأنَّه كانَ ينتظرُ منذ مدَّة طويلة هذه اللَّحظةَ التي سيبوحُ فيها برأيِه الصَّريح الذي طالَما سترَتْه الرَّهبةُ والرغبة، وسيُعبِّر فيها عن شدَّة حَنَقِه واغتياظِه من ذلك الكافور المخادعِ في رأيِه، لذا فقد رأيتَه متخفِّفاً من كثيرٍ من القيمِ الفنيّة كالتَّعريض، وحتّى الأخلاقيّة منها.

وإنَّ السُّخريةَ في هذه القصيدةَ - على الرَّغم من شدّة وضوحِها وصراحتِها - جاءت رائعةً بليغةً مُؤثِّرةً في نفوس المتلقّين بسببِ صدقِ عاطفةِ صاحبِها وشِدَّةِ ثورتِه الدّاخليّة، وكأنَّ نفسَه بركانٌ مَوّارٌ بألسنة لَهَبٍ لا تنخمدُ حتّى تقذفَ ذلك الكافورَ بحُمَمِها ولهيبِها، وما أظنُّ العنصريّةَ والكراهيةَ التي تتقطَّر من حروف هذه القصيدة إلّا من وراء هذا الغيظِ المتورمِ المختزَنِ قسراً منذ زمنٍ طويل، ومن جماليّةِ السُّخريةِ ههنا أيضاً قوّةُ جَرْسِ الألفاظ وكأنّها قعقعةُ السُّيوف، وقد أكثر الشّاعرُ من استعمالِ حروفِ القلقلة التي أضفَت على النَّصِّ موسيقا داخليّةً مُجلجلة وكأنَّها زمجرةُ اللَّيث الغَضبان، ومن الجوانبِ البلاغيّة المميَّزة في هذه القصيدة السّاخرةِ أيضاً قدرةٌ عجيبةٌ للشّاعر على التَّلاعُبِ بترتيب الجُملة العربيّة لتتساوقَ مع اضطراب مشاعره وانفعالاته، فيُقدِّمُ ما حقُّه التأخيرُ ويُؤخِّرُ ما

حقُّه التقديمُ، واللغةُ بينَ يديه مطواعةٌ، وكأنَّه آخذٌ بناصيتِها، وإنَّ الكلامَ على أسرارِ التَّقديمِ والتأخيرِ في هذه القصيدة خليقٌ ببحثٍ يضعُ اليدَ على مواطنِ الجمالِ في كلِّ حالةٍ على حدةٍ، ويكشفُ عن أسرارِها البلاغية، ويبيِّنُ عبقريةَ المتنبِّي في رصفِ الكلامِ، وممَّا يلفتُ الانتباهَ في مفرداتِ القصيدةِ كثرةُ الطباقِ والمقابلةِ وما يعكسه ذلك من صراعٍ داخليٍّ يعيشُه أبو الطَّيِّب فهو في حنينٍ إلى أيَّامِ سيفِ الدَّولةِ وبلاطِه ومرافقتِه في الحروبِ، ولكنَّ كبرياءه يمنعه، بينَ الرَّغبةِ في لقيا الأحبَّةِ وبعادهم، بينَ الرَّغبةِ في بلوغِ المعالي ومخالفةِ المقاديرِ لأمنياته، بينَ أقوالِ كافورِ وأفعالِه، بينَ الحرِ والمستعبَدِ، بينَ الإساءةِ والحمدِ، بين مرارةِ المنيةِ وحلاوتِها، بين الأسودِ والأبيضِ، بين الفحولةِ والخصاءِ...

وقبلَ أن ننتقلَ إلى الضَّربِ الآخرِ من سخريَّةِ المتنبِّي، أي السُّخريةِ الخفيَّةِ المتخفيَّةِ بزيِّ المديحِ، ولاسيَّما في كافورياته المدحية، لا بأسَ بالإشارةِ إلى أنَّه أمضى عندَ كافور زمناً وهو مكرهٌ على البقاءِ رغَباً ورهَباً، رغبةً بالولايةِ الموعودةِ، ورهبةً من كافورِ الذي أحاطَه بالعيونِ ومنعَه من السَّفرِ حينَ أحسَّ بأنَّه ينوي الفرارَ، وكأنِّي به يعبِّرُ عن حالِه هذه إذ يقولُ: [الطَّويل]

ومِـن نَكَـدِ الـدُّنيا علـى الحُـرِّ أنْ يَـرى   عَـدوّاً لـه مـا مِـن صـداقتِه بـدُّ[1]

لا بأسَ بالوقوفِ على أمثلةٍ من سخريتِه الظَّاهرةِ التي تحوي إشاراتٍ إلى أنَّه كانَ مكرهاً على المديحِ، وهذا يعزِّزُ ما سنذهبُ إليه من أنَّ بعضَ مدائحِه مبطَّنةٌ بالهجاءِ، فهو يقولُ: [الطَّويل]

أُريـكَ الرِّضـا لـو أخفَـتِ النَّفسُ خافيـاً   ومـا أنـا عَـن نفسـي ولا عنـكَ راضيـا

أَمِيْنـاً، وإخلافـاً، وغَـدراً، وخِسَّـةً   وجُبنـاً، أشخصـاً لُحـتَ لـي أم مخازيـا؟

تظـنُّ ابتسـاماتي رجـاءً وغبطـةً   ومـا أنـا إلا ضـاحكٌ مـن رجائيـا

وأجملُ ما في هذه السُّخريةِ الاستفهامُ الاستنكاريُّ في البيتِ الثَّاني، وكأنَّه يقولُ له: (أحشَفاً وسوءَ كِيلَةٍ؟!).

وأظنُّ أنَّ المتنبِّي كانَ مشغولاً بتسويغِ التناقضِ في موقفِه من كافور، ليحافظَ على مصداقيَّتِه عندَ المتلقِّي، ومن ذلك قولُه: [الوافر]

أُخِـذتُ بِمَدحِـهِ فَرَأَيـتُ لَهـواً   مَقـالِيَ لِلأُحَيمِـقِ: يـا حَليـمُ

وَلَـمّا أن هَجَـوتُ رَأَيـتُ عَيبـاً   مَقـالِيَ لابـنِ آوى: يـا لَئِيـمُ

فَهَـلْ مِـن عـاذِرٍ في ذا وفي ذا   فَمَـدفوعٌ إلى السَّـقَمِ السَّـقيمُ

فهو يشيرُ إلى أنَّه أُكرِهَ على مدحِه - وليسَ هذا صحيحاً؛ لأنَّه مدَحَه في البدايةِ طمَعاً - فوجدَ عبثاً أن تصفَ الذَّليلَ بالعظمةِ، ثمَّ أخذَ بهجوِه فرآه عبثاً أيضاً، فما معنى أن تصفَ ابن آوى باللُّؤمِ وهو صفةٌ ملازمةٌ له،

---

[1] انظر: ديوان المتنبي١/٣٧٥.

معروفةٌ عنه لا تخفى على أحدٍ، فمِن العَبَثِ فضْحُ المفضوحِ، ثمَّ راح يلتمسُ من المتلقِّي العُذْرَ على مدح كافور وهجوه معاً؛ لأنّه كان مدفوعاً لكليهما، كما المريض يتلبسه المرضُ اضطراراً لا اختياراً، ولأنَّه يَعي بأنَّ كليهما - مدحَ هذا العَبْدِ وهجاءَه - عِيٌّ، وأنَّ هذا الكافورَ الصَّغيرَ كثيرٌ عليه أنْ يُهجى بكُليماتٍ من فم المتنبي، وكثيرٌ عليه أنْ يَشغلَ المتنبي فكرَه به طرفةَ عينٍ أو أقلَّ من ذلك.

ولا يبعد عندي أن يكونَ المتنبي بعدَ أن خابَ ظنُّه بكافور، وهربَ منه، وهجاه بأقذعِ الهجاء وأمَضِّه وأوجعِه؛ تنبَّه إلى هذا التّناقُض بين مدائحه لكافور وهجائه له، وتَخوَّفَ أنْ يُتَّهَم بالكذبِ، وبشهادةِ الزُّورِ، وأن يفقدَ مصداقيّته عندَ أنصاره من أبناء عصره، فراحَ يُرسِل في شعره اللّاحق إشاراتٍ إلى أنَّ مدائحَه في كافور كان مقصوداً بها الهجاءُ، وأنَّ هذا من التَّقيَّة؛ لأنّه مُكرَهٌ على ذلك، فقد كانَ مُضطرًّا إلى مدح كافور بينما هو في قرارة نفسه مُبغِضٌ له هازئٌ به، وكأنَّه يقولُ للنّاس: أنا رجلٌ مبدئيُّ المواقف؛ ما مدحتُ كافوراً في يوم من الأيّام، وإنّما كانَ هجوي له وسُخريتي منه تتزيّا بما يُوافق المقام.

وبهذا يكونُ قد عقدَ مُصالَحةً بينَ كافوريّاته مدحاً وهجاءً، ويكون بذلك قد فتحَ للمفسِّرين وللنُّقّاد بابَ التّأويلِ على مِصراعيه، وهم افتنُّوا بإرجاع تلك المدائح إلى بابِ السُّخرية الخفيّة، وهذا البحثُ لن يُرجِّحَ في المسألة، بل سيتناولُ ما رآه بعضُ النُّقّادِ سُخريةً وهجاءً في صورة المدح بعين الرِّضا والتّسليم والاطمئنان.

وقد قيلَ في كافوريّات أبي الطَّيّب المتنبي - ويُقال - كلامٌ كثيرٌ[1]؛ فقد ذهبَ قومٌ إلى أنَّ المتنبي في كافوريّاته كانَ يمدحُ ويهجو معاً، ولعلَّ ابنَ جنّي (ت٣٩٢هـ) هو أوّلُ من أثارَ قضيّةَ الهجاءِ المُبطَّن في مدائح كافور، وقد راقَت هذه الفكرةُ للنّاسِ الّذين وجدوا في شعرِ المتنبي ما يُعزِّزُها، حتّى ألف حُسام الدّين زاده رسالة في ذلك أسماها (رسالة في قَلْب كافوريّات المتنبي من المديح إلى الهجاء)[2]، وشجَّعَهم على ذلك إشاراتٌ أو تصريحاتٌ شِعريّةٌ استقَوها من قصائد المتنبّي؛ كقوله: [المتقارب]

وشِعْرٍ مَدَحْتُ بِهِ الكَرْكَدَنْ	نَ بينَ القَريضِ وبينَ الرُّقى
فَما كانَ ذلكَ مَدْحاً لهُ	ولكنّهُ كانَ هَجْوَ الوَرَى[3]

فأبو الطَّيّب ههنا يُصرِّحُ بأنَّ مديحَه لكافور في ظاهره شعرٌ، وفي باطنِه رُقىً له، وهذا المديحُ ما كانَ إلّا هجاءً للمجتمع وللنّاس الّذين قَبلوا بهذا الكركدنّ مَلِكاً عليهم، وأحوجوا المتنبي إلى هذا العبدِ الأسود. وهو يُصرِّحُ في مكانٍ آخرَ بأنَّ مدائحَه في كافور ما كانتْ إلّا هجاءً وسُخريةً؛ فالمتنبي يتسلّى ويسخر ويَعبثُ، وكافورٌ مسرورٌ يظنُّ أبا الطَّيّب مادحاً له مُعجباً به؛ حيث يقول: [الطّويل]

---

[1] انظر: المثل السّائر ١/٦٤ وما بعدها، وجماليّات القصيدة في شعر أبي الطَّيّب المتنبّي ص١١٣- ١١٨.

[2] صدرت بتحقيق د. محمد يوسف نجم، مؤسسة الرّسالة - بيروت، ط١، ١٩٧٢م.

[3] انظر: ديوان المتنبي ١/٤٣- ٤٤. والكركدن هو الحمار الهنديّ، وأراد بها الأسود.

وَلَوْلا فُضُولُ النَّاسِ جِئْتُكَ مادِحاً ... بِما كُنْتُ فِي سِرِّي بِهِ لَكَ هاجِيا
فأَصْبَحْتَ مَسْرُوراً بِمَا أَنَا مُنْشِدٌ ... وَإِنْ كانَ بالإِنْشادِ هَجْوُكَ غَالِيا[١]

فكأنَّه يقول له: أنت لا تدري المدحَ من الهجاء، وأنا أهجوكَ في سرِّي وإن مدحتُك ظاهراً، ولولا فضولُ الناس لأظهرتُ هجاءَك وقلتُ لك بأنّي أمدحُك به، ولكنَّ النّاسَ فيهم فُضولٌ فهم كانوا سيقولون لك: إنَّ ما أتاك به هجاءٌ لا مديحٌ، وأنتَ أقلُّ قَدْراً وقيمةً مِن أنْ تُهجى ويُنشَدَ هجاؤك.

ولهذه القضية - اختلافِ النَّاسِ في كافوريّات أبي الطَّيِّب - شجونٌ ليسَ هذا مكانَها، ولكنَّ ما يَعنينا أنَّ بعضَ مدائحه لكافور تدخُل في بابِ الإبهامِ الَّذي نحنُ فيه إنْ أُعيدت إلى سياقِها، ونُظِرَ في القرائن المحيطة بها، ولم يُهتدَ بعد ذلك إلى ترجيح أحدِ المعنيين؛ وممّا زعموا أنّه مدحٌ مُبَطَّنٌ بالهجاء قوله: [الطَّويل]

وغيرُ كثيرٍ أنْ يزورَكَ راجِلٌ ... فيرجِعَ مَلْكاً للعِراقَيْنِ والِيا[٢]

فإنَّ لك أنْ تفسِّرَ هذا البيتَ بأنّه: لا يُستكثَرُ منك يا كافورُ أنْ تَهَبَ العراقَين (الكوفةَ والبَصرة) لرجُلٍ قصدَك راجلاً فيعودُ والياً عليهما، وهذا غاية في المدح، لا مزيدَ في الحُسنِ عليه، ويصدقُ فيه أيضاً أنْ تقول: إنَّ مَن زارَكَ ورأى ما بك من نَقْصٍ وخِسّةٍ وضَعَةٍ وقد أصبحتَ مَلِكاً، فلا يستكثِرُ لنفسه أن يرجعَ والياً على بلاده.

وكذلك قوله: [الطَّويل]

ويُغْنيكَ عمَّا يَنْسُبُ النَّاسُ أنَّهُ ... إليكَ تَناهَى المَكْرُماتُ وتُنسَبُ
وأيُّ قبيلٍ يَستحِقُّكَ قَدْرُه ... مَعَدُّ بنُ عَدْنانٍ فِداكَ ويَعْرُبُ
ومَا طَرَبي لمَّا رأيتُكَ بِدْعَةً ... لقد كُنتُ أرجُو أنْ أراكَ فأَطْرَبُ[٣]

أمَّا البيتُ الأوَّلُ فوجهُ الذَّمِّ فيه أنّكَ عبدٌ لا أصلَ لك تفتخرُ به ولا حَسَب، فبحسْبِكَ أنَّ النَّاسَ ينسبون المكرماتِ إليك. وأمّا في الثّاني فَمَن كافورٌ أمام مُحمَّدٍ صلَّى الله عليه وسلَّم؟ حتَّى يُقالَ له: (مَعَدُّ بنُ عَدْنانٍ فِداكَ ويَعْرُبُ)! وأمّا الثَّالثُ فقد حُكِيَ على لسان ابن جِنّيّ أنّه قرأ على أبي الطَّيِّب ديوانَه، حتَّى أتى على قولِه: (وما طَرَبي...)، فقال له: يا أبا الطَّيِّب، لم تزِدْ على أن جعلته أبا زَنَّة [كنية القِرْد][٤]، فضحكَ لقوله![٥]. ولعلَّ الهجاءَ المبطَّنَ أوضحُ ما يكونُ في هذه الأبيات، ويُعزِّزُ هذه القناعةَ أنَّك إذا تدبَّرتَ البيتَ الثَّالثَ، ثمَّ عدتَ فتأمَّلتَ قولَه في قصيدة أخرى في هَجْوِ كافور: [الطَّويل]

---

[١] انظر: ديوان المتنبي ٤/٢٩٥.
[٢] انظر: ديوان المتنبي ٤/٢٩٠.
[٣] انظر: ديوان المتنبي ١/١٨٦.
[٤] انظر: لسان العرب (زنن).
[٥] انظر: المثل السائر ١/٦٥- ٦٦.

ومِثلُـــكَ يُـــؤتى مِـــن بـــلادٍ بعيـــدةٍ   لِيُـــضْحِكَ ربَّـــاتِ الحِـــدادِ البَوَاكِيـــا[1]

تعزّزَ هذا المذهبُ لديك، ولعلّنا لو استعنّا بمُعطيات علمِ النَّفْسِ الحديث؛ لوجدْنا في ضوئها أنَّ عَقْلَ المتنبِّي الباطنَ كانَ يفيضُ ببعضِ العباراتِ التي تُظْهِرُ مكنوناتِ نفسِه بما يحملُه لكافور من حقْدٍ وكراهيةٍ ورغبةٍ في التَّنقُّص والسُّخرية، وهذا يستطيعُ تلمُّسَه في مدائحه مَن كانَ ذا إحساسٍ مُرهَفٍ، ومُتبصِّراً بكلام العرب، وذوّاقةً لأشعارهم.

وأمّا قولُه: [البسيط]

تَرَعْـــرَعَ المَلِـــكُ الأُســـتاذُ مُكـــتهلاً   قبـــلَ اكتهـــالٍ، أديبـــاً قبـــلَ تأديـــبِ

مُجرِّبـــاً فَهِمـــاً مِـــن غـــيرِ تجرِبـــةٍ   مُهـــذَّباً كَرَمـــاً مـــن قبـــلِ تهـــذيبِ

حتَّـــى أصـــابَ مِـــنَ الـــدُّنيا نهايتَهـــا   وهمُّـــه في ابتـــداءاتٍ وتـــشبيبِ

يُـــدبِّرُ الـــمُلْكَ مِـــن مـــصرٍ، إلى عَـــدَنٍ   إلى العـــراقِ، فـــأرضِ الـــرُّومِ، فـــالنوبِ[2]

منذا الذي يقعُ في ظنِّه أنَّ أبا الطَّيِّب يمدحُ الرَّجُلَ؟! هذه سُخريةٌ مؤلمة تنكَّرت بزيِّ المديح، فما هذا المدحُ حين أقولُ لك: أنت مهذَّبٌ من دون تهذيبٍ؟ إذا كانَ رسولُ الله صلَّى الله عليه وسلَّم قد أدَّبه ربُّه، وأدَّبته أمُّه ثُمَّ جدُّه ثُمَّ عمُّه، وعاشَ قبلُ في كنفِ بني سعدٍ عند أمِّه حليمةَ، فقد اجتمعتْ له أسبابُ الأرضِ والسَّماء من التَّربية والعناية، فأنَّى لهذا الكافور أنْ يكونَ مهذَّباً من غيرِ ما مهذِّبٍ؟... أبو الطَّيِّب يريدُ في سرِّه: أنت عبدٌ لا أصلَ لكَ ولا حسَبَ ولا نسَبَ ولا تليقُ بالإمارةِ ولا هي تليق بك، ولست تمسك بطرفٍ من أطرافِ الأدبِ والتَّهذيب؛ بآيةِ أنَّك في طفولتك لم يكُنْ لك مؤدِّبٌ يعلِّمُك ويرعاك على عادةِ أبناءِ الملوكِ والأمراء، وإنَّما كنتَ غارقاً بينَ أقرانِك من عبيدِ السُّوء. ثم يسألُ المرءُ نفسَه: كيفَ يكونُ المرءُ مُجرِّباً من غيرِ تجريبٍ؟ أليسَ هذا هو التَّهكُّم بعينه؟ وهل يقبلُ أيُّ إنسانٍ أنْ أمدحَه قائلاً: إنَّك علّامةُ العصرِ.. تستحقُّ أنْ تُدرِّسَ في أعلى الجامعات، مع أنَّك لم تحصلِ الشَّهادةَ الابتدائيَّة!... إنَّ أبا الطَّيِّب معروفٌ بالحكمة والمنطقِ السَّديد الذي يقتضي أن يكونَ الكلامُ مقدِّماتٍ تترتَّبُ عليها نتائجُ، ولكنَّه يُذهلُنا حين يصفُ كافوراً بأنَّه قد بلغَ نهاياتِ الدُّنيا وغاياتِها وهو لم يزلْ على الشَّطِّ لم يفعلْ شيئاً، فهل معنى هذا سوى أنَّك لم تفعلْ شيئاً يؤهِّلُك للجلوس على كُرسيِّ الـمُلْك، ولكنَّ الأقدارَ رفعتْك هذا المنزلَ العظيمَ؟ ونحنُ نعلمُ أنَّ كافوراً كان يحكمُ مصرَ، فكيفَ يصفُه بأنَّه يُدبِّرُ الأمورَ في مصرَ والعراقِ وأرضِ الرُّومِ واليمنِ!! وهل هذا سوى التَّهكُّم؟ ومَن مدحَكَ بما ليسَ فيك فقد ذمَّك.. فهل يرضى جبانٌ رعديد أن أُحيّيه بقولي: أهلاً بأشجعِ الشُّجعان..، وممّا لا شكَّ فيه أنَّ لهذه الأبياتِ ظاهراً وباطناً، باطنٌ مقصودٌ وهو السُّخريةُ اللّاذعةُ وظاهرُه الغلوُّ في المدحِ إلى حدِّ الإضحاكِ عندَ مَن يكشفُ حقيقتَه، وهذه الأبيات تدلُّك على مقدار

---

[1] انظر: ديوان المتنبي ٤/٢٩٦.

[2] انظر: ديوان المتنبي ١/١٧٠ - ١٧١.

استخفاف أبي الطَّيِّب بكافور، ومقدار ذكائه وبلاغته في إخفاء سُخريته عن ذلك الملك، وأمَّا ما قالَه شُرَّاحُ ديوانه في هذه الأبيات على أنَّها من المدح فرأيٌ صحيحٌ غير أنَّه يُهمِلُ النَّظرَ في القائلِ والمقولِ فيه وفي المقام، ولا يعتني بالقرائن المحيطة بهذا الكلام، ولا ينظرُ في ديوان أبي الطَّيِّب نظرةً متكاملةً ليفسِّرَ الشِّعرَ بالشِّعر، أو لعلَّ بعضَ هؤلاء اهتدى لذلك، لكنَّه آثَرَ ألَّا يفتحَ على نفسه باباً من التَّأويل لا يجدُ مَن يُغلقُه، ولا سيَّما أنَّ أبا الطيِّب نفسَه كان لا يُفسِّرُ شعرَه، بل يسعد لرؤية الخصومات النَّقديَّة والتَّأويليَّة حول أشعاره، ويُؤثِرُ أن يبقى طرفاً مُحايداً فيها، لإيمانه بأنَّ النَّصَّ المنفتحَ الدَّلالة هو الأغنى شعريَّةً؛ لأنَّه مُنطلِقٌ من عِنان التَّفسيرات المعجميَّة الثَّابتة التي لا تضمنُ للنَّصِّ الحياةَ الأدبيةَ الخالدة.

وأمَّا قوله: [الطَّويل]

عدوُّكَ مذمومٌ بكُلِّ لِسانٍ ... ولو كانَ من أعدائكَ القَمَرانِ

وللهِ سِرٌّ في عُلاكَ، وإنَّما ... كلامُ العِدى ضَرْبٌ من الهَذَيانِ

فما لكَ تختارُ القِسِيَّ، وإنَّما ... عنِ السَّعْدِ يرمي دونَكَ الثَّقَلانِ؟

وما لكَ تُعْنى بالأسِنَّةِ والقَنا ... وجَدُّكَ طَعَّانٌ بغيرِ سِنانِ [1]

فإنَّ الهجاءَ المبطَّن ظاهرٌ فيه أيضاً، فالقَمَرانِ يُبغضانِ كافوراً، وإنَّ ما فيه كافورٌ من النِّعمة والسُّؤدد لا يُعرَفُ له سببٌ، وليس يُفسِّره عاقل؛ لا ريبَ في أنَّه من أسرار الله، وكما يقولون: يجعلُ سرَّه في أضعفِ خَلقِه، وإنَّ كلَّ أعداءِ كافور وشانئيه لَفي غَمرةِ الهُجرِ والهذيان، ولم يبقَ إلَّا أن يرميَهم بالجنون!، ثم إنَّ مجدَه لم يكن بالطِّعان والسيوف والرِّماح بل كانَ بالحَظِّ، والمرءُ لا يدَ له في الحَظِّ، إذاً لا يدَ لكافور في كلِّ ما انقادَ له من مَجد...، وقد قال ابنُ الأثير (ت٦٣٧هـ) تعقيباً على هذه الأبيات: «فإنَّ هذا بالذَّمِّ أشبَهُ منه بالمدح؛ لأنَّه يقول: لم تبلُغْ ما بلغْتَه بسعيِكَ واهتمامِكَ، بل بجَدٍّ وسَعادة، وهذا لا فضلَ فيه؛ لأنَّ السَّعادةَ تنالُ الخاملَ والجاهدَ ومَن لا يستحِقُّها. وأكثرُ ما كانَ المتنبي يَستعملُ هذا القِسْمَ [يقصد مُحتمِلَ الضِّدَّين] في قصائده الكافوريَّات».[2]

ولن نسعى لاستقصاء هذه الأبيات السَّاخرة المحتمِلة للتأويل، ولكن يهمُّنا أنَّ جماليَّةَ هذه الكافوريَّات المادحة السَّاخرة في كونها تفتحُ للمتلقِّي بابَ التَّأويل على مصراعيه، ليُسهِمَ هو ويُشارِك في بناء النَّصِّ الأدبي، فيكون تأويلُه للنَّصِّ إبداعاً على الإبداع، لذا فالإبهامُ على السَّامع قد يكون أحياناً أكثرَ رُواءً في إسباغ أثوابِ البلاغة والجَمال على الأسلوب السَّاخر؛ لذا فإنَّ الغموضَ والخفاءَ ميزةٌ في التَّعبير الأدبيِّ؛ لأنَّها تجعلُ المتلقي كالسَّائر في الرِّمال المتحرِّكة، لا يشعرُ بالاطمئنان والتَّسليم لمعنًى واحدٍ قطعيٍّ يقيِّد النَّصَّ، لأنَّه نصٌّ مُنفتحٌ على فضاءاتٍ رَحْبةٍ من التَّأويل، وهذا يدُلُّ على الثَّراء الدَّلالي للنَّصِّ الأدبي، وليسَ هذا مُستغرَباً من أبي الطَّيِّب المتنبِّي، وهو القائل: [البسيط]

---

[1] انظر: ديوان المتنبي ٢٤٢/٤- ٢٤٧.

[2] انظر: المثل السَّائر ٦٥/١.

أنامُ ملءَ جفوني عن شواردِها ... ويسهرُ الخَلْقُ جرّاها ويختصمُ[١]

ولا يخلو هذا الضَّربُ من الكلامِ السَّاخرِ من ظَرْفٍ وطرافةٍ تُسهمُ في إمتاعِ المتلقّي، وتُضفي على النّص حركةً وحيويّةً، وقد تمنحُه حياةً؛ لأنَّ معانيَه تتجدّدُ مع الزمانِ ولا تَبْلى، وتسمحُ للمتلقّي بالإسهامِ في تشكيلِ هذا النّصّ من خلالِ تأويلاته، وملئه الفراغاتِ المقصودةَ في هذا النّصّ، وسخريةُ المتنبّي هذه نموذجٌ ساطعٌ لظاهرةِ التّحوّلِ الدّلالي في الشّعر؛ حيثُ تَنعتقُ فيها الدّوالُّ من مدلولاتِها وتتحوّلُ إلى إشاراتٍ حُرّةٍ سابحةٍ في فضاءِ المعنى غيرِ مُقيّدةٍ بحدودِ المعاني المعجميّةِ بما تحويه من طاقةٍ تخييليّةٍ تعتمدُ على تحوّلاتِ الإشارةِ وفعالياتِ القراءة..

وأمّا ضربا السُّخريةِ عند المتنبّي، فهما - على ما بينهما من بَوْنٍ شاسعٍ - لا يخرجان عن صميمِ البلاغةِ، وذلك لأنَّ كُلًّا منهما كانَ هو الأنسبَ وقتَ إنشاده؛ لأنّه يُراعي المقامَ، وكلٌّ منهما له ميزاتُه الخاصّة. على أنَّ سُخريتَه المُبطّنةَ بالهجاءِ تمتازُ بازدواجيّةِ المعنى، معنًى مُتخفٍّ باطنيٍّ مقصودٌ، وآخرُ ظاهرٌ ليس سوى لَبوس. ومعلومٌ في تاريخنا أنّهم كُثُرٌ أولئك الشّعراءُ الذين عرَّضوا بالسُّلطان، وتصدّوا له على توالي العصور، وكثيرٌ هم الشّعراءُ الذين آثروا الرمزَ والإيماءَ فاختفَت إشاراتُهم وراءَ عباراتِهم، غيرَ أنَّ أبا الطّيّبِ المتنبّي يتميزُ من هؤلاءِ جميعاً بأنّه - وهو في عرينِ السُّلطان - كان يقفُ منه موقفَ المجابهة، يحتاطُ إلى ذلك بهذه الرُّموزِ التي تدِقُّ أحياناً حتّى لا تنمازَ إلّا لذي بصرٍ بفنونِ القولِ، ولا أظنُّ أنَّ الذي دفعَ أبا الطّيّبِ إلى ذلك الرَّهَبُ وحدَه، بل في ذلك أيضاً انعكاسٌ لأشياءَ عُرِفَ بها المتنبّي من إسرافٍ في الغرورِ، ومن تحدٍّ للسّلاطين بسيفِه الشّعريِّ النّاعم، وهو المسكونُ بهواجسِ الولايةِ والإمارةِ والرّياسةِ، وهو الذي احتضنَ بين جنبيه نفسيّةَ القائدِ والملك، ولم يقنعْ يوماً بإمارةِ الشعرِ وحدَها، فتراه يقول:

وفؤادي من الملوكِ، وإن كا ... نَ لساني يُرى من الشُّعراءِ[٢]

أضِفْ إلى ذلك أنّه يُحبُّ إظهارَ براعتِه في صناعةِ الشّعرِ ذي الوجهين، وبلاغته في السُّخريةِ الخفيّةِ التي تصلُحُ أنْ تُقالَ في الملكِ وفي حضرتِه، وأن يُفلتَ صاحبُها لبراعتِه من عواقبِها، ومهارته في صناعةِ الانزياحِ الأسلوبيِّ الذي يجعلُ للنّصِّ بنيةً ظاهريّةً وبنيةً عميقةً، وهذا يُنبئُ بقدرتِه على تعاطي ألاعيبِ القولِ التي تُخاتِلُ المتلقّي وتُخادعُه حتّى تستخفَّه بروعتِها بعدَ أنْ تتبيّنَ له المعاني الجديدةُ التي لم تقفزْ إلى ساحةِ إدراكِه ابتداءً.

وأظنُّ أنَّ هذا التّلاعُبَ بالكلامِ وجعلَه ذا معنيين متناقضين هو أليقُ بالسُّخريةِ، وقلّما يلجأُ إليها المادحُون؛ لأنَّ المديحَ إذا كان مُحتملاً للضّدّين فسيكونُ قبيحاً في نفسِ الممدوحِ، أمّا الّذي يهجو أو يسخرُ فإنّه يُضطَرُّ إلى إبهامِ كلامِه؛ حتّى يَسْهلَ عليه التّبرُّؤُ من سُخريته هذه، والتّفلُّتُ من عقوبةٍ قد تَنزلُ به إذا ثبتَت عليه السُّخريةُ، أمّا ما صنعَه أبو الطّيّبِ فهو ركوبُ الإبهامِ في المدحِ، وهو من أبلغِ السُّخرية.

---

[١] انظر: ديوان المتنبّي ٣/٣٦٦.

[٢] انظر: ديوان المتنبي ١/٣٦.

مصادر البحث ومراجعه

- جماليات القصيدة في شعر أبي الطَّيِّب المتنبي، د. خليل الموسى، دمشق، ط١، ٢٠٠٦م.
- ديوان المتنبي، بشرح أبي البقاء العُكْبَريّ (ت٦١٦هـ) المسمَّى بالتِّبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه، مصطفى السَّقا وآخرون، دار المعرفة - بيروت. بلا طبعة وتاريخ.
- الصبح المنبي عن حيثية المتنبي (مطبوع بهامش شرح العكبري)، ليوسف البديعي الدمشقي (المتوفى: ١٠٧٣هـ)، المطبعة العامرة الشرفية، ط١، ١٣٠٨.
- العُمدة في صناعة الشِّعر ونقدِه، ابن رشيق القيروانيّ (ت٤٦٣هـ)، تحقيق د. النَّبوي عبد الواحد شَعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
- المَثَل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر، لضياء الدِّين بن الأثير (ت٦٣٧هـ)، تحقيق د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طَبانة، نهضة مصر للطِّباعة والتَّوزيع والنشر بالقاهرة، بلا طبعة وتاريخ.
- لسان العرب، لابن منظور (ت٧١١هـ)، عُني بتصحيح طبعته أمين محمد عبد الوهَّاب، ومحمَّد الصَّادق العبيديّ، ط٣، دار إحياء التُّراث العربيّ، بيروت، (د.ت).

شعر المتنبي في عيون المعرِّي في ضوء كتابه (اللامع العزيزي)

□ أ.م.د. وليد محمد السراقبي*

إذا ذُكر المتنبي عصف بالذهن ما لقيه المعرِّي من عنتٍ في سبيل الانتصار له، والذّود عن مكانته وقيمة شعره، وهي حادثة أشهر من أن يعاد ذكرها، ولا سيما بين المهتمين بالدراسة الأدبية.

وكان إجلال المعرِّي شعر المتنبي حافزاً له إلى أن يضع شعره تحت مبضع النقد، محاولاً شقّ الحجب عن المخفيّ من الدلالات وراء المسرود من اللفظ، ومنقّباً عن المستور من المقاصد عبر الحاضر من التركيب، معلياً شأنه تارات، ومتهماً إيّاه بالمبالغة ومجاوزة الحد في الكذب على عادة الشعراء تارات أخر، لا يمنعه تعصّبه لشاعر العربية من الصّدْع بالحق الذي تبدّى له في قرائه.

وكفيك دليلاً على ما نذهب إليه أنه كتب كتابين خصّهما بشعر المتنبي، ولم يظفر شاعر من شعراء العربية من أبي العلاء بما ظفر به المتنبي،

* كلية الآداب الثانية، حماة.

حتى لو كان ذلك في عنوان الكتاب، فقد كتب عن أبي تمام كتاباً سمّاه ((ذكرى حبيب))، وخصَّ البحتريَ بكتاب دعاه ((عبث الوليد))[١]. أما المتنبي فقد حظي بكتابين مهمَّين سمَّى أولهما: معجز أحمد، ودعا الثاني ((اللامع العزيزي)).

صدر من كتاب ((اللامع العزيزي)) مجلدان من القطع الكبير بلغا (١١١٨) صفحة عن مركز الملك فيصل في الرياض سنة ٢٠٠٨م، بتحقيق الأستاذ محمد سعيد مولوي معتمداً في ذلك على نسخة وحيدة تحتفظ بها مكتبة الحميدية[٢] في (إستانبول) برقم (١١٤٨)، وتقع في (٢٤٨) ورقة. وهي من المخطوطات التي وقفها السلطان عبد الحميد على مكتبته[٣].

والراجح أنَّ للأستاذ محمد سعيد مولوي السَّبْق في تحقيق الكتاب، ولمركز الملك فيصل السبق أيضاً في إخراجه. فقد وقفت على ذكر تحقيق آخر له للدكتور ((عبد بن صالح الفلاح)) في أثناء حديثه عن تحقيقه كتاب ((الصَّفوة في معاني شعر المتنبي))، ولكن لما ينشر بعد[٤].

و ((اللامع العزيزيّ)) آخرُ كتب أبي العلاء المعرِّي، فهو زبدة حياة المعري كلِّها فالراجح أنه ألفه بعد سنة ٤٤٠هـ تقريباً[٥].

وأما تسميته بـ ((اللامع العزيزي)) فلنا عندها وقفتان، أما الوقفة الأولى فهي عند وصفه بـ ((العزيزيّ))، وهي نسبة تبيِّن الشخصية التي أهدي إليها الكتاب وزيِّنت باسمه، وهو ((عزيز الدولة أبو الدّوام ثابت بن ثمال بن صالح بن مرداس بن إدريس بن نصر الكلابي. يقول المعرِّي مبيِّناً ذلك: ((سألني بعض الناس أنْ أُنشئ مختصراً في تفسير شعر أبي الطيب، فكرهت ذلك، وسألته الإعفاء، فأجاب، ثم تكرر السؤال، فأصبحت معه في القيادة، وأنا كما قيل: مكرةٌ أخوك لا بطلٌ، وكم حَلْيٍ فَضَلَهُ العَطَل، وأمليتُ شيئاً منه، ثم علمت أني في ذلك من الأخسرين أعمالاً، لا أكتسب في العاجلة ولا الآجلة مجالاً، لأن القريض له أزمان، ومن بلغ سنّي فما له من الحتف أمان.

وذكر لي المجتهد في خدمة الأمير عزيز الدولة وغَرْسها أبي الدوام ثابت بن تاج الأمراء فخر الملك، عُمْدة الإمامة، وعُدة الدّولة ومعزها ومجدها ذي الفخرين، أطال الله بقاءه، وأدام أيّامه، أبو القاسم عليُّ بن أحمد المقرئ أنَّ الأمير أبا الدوام أمره أن يلتمسَ لديَّ شيئاً من هذا الفنّ، فنهضت نهضة كسير لا يقوى على المسير،

---

[١] صدر الكتاب عن الشركة المتحدة للتوزيع بتحقيق ناديا علي دولة.

[٢] ذكر محقق كتاب ((الصفوة)) في معاني شعر المتنبي أنها مكتبة ((فيض الله))، ولا أدري إذا كان الاسمان لمسمّى واحد. انظر: الصفوة ٢ / ٦١٤.

[٣] مقدمة التحقيق: ٤١.

[٤] الصفوة في معاني شعر المتنبي ٢ / ٦١٤.

[٥] اللامع العزيزي، مقدمة التحقيق، ص ٤٣.

وأنشأتُ معه شيئاً على مقداري لا مقدار الآمر، وليس في النصيحة بالمخامر، وتقاضاني بالمراد مُخْلِصٌ فيما كُلِّف مُبرّ، على أني بالمعجزة مُقِرّ، فكان كما قال القائل[1]:

إذا ما تقاضى المرءَ يومٌ وليلةٌ تقاضاهُ شيءٌ لا يَمَلُّ التَّقاضيا

وأتممتُ ما كنت بدأت فيه، والله المستعان، وبه التوفيق[2])).

وهذا النص يعضد ما ذكرناه من قبل أنّ كتاب اللامع العزيزي هو آخر كتبه، وأنه كتبه وقد تقدّمت به السن؛ إذ قال المعري: ((القريض له أزمان، ومن بلغ سني فما له من الحتف أمان[3])).

وربّما سمّاه بعضهم ((الثّابتي)) نسبة إلى الأمير أبي الدوام ثابت، وربما ذكر باسم ((لامع العزيز)) أو ((لامع الغزنوي))، وهما اسمان محرّفان أطلقهما عليه صاحب كشف الظنون[4].

أما تسميته بـ ((اللامع)) فهي تسمية تكشف مضمون الكتاب، وتفصح عن مراد المعرّي منه، فهو ليس شرحاً لشعر المتنبي كما ذكر غير واحد[5] لكنه ومضات أضاءت بعض المواضع في شعره. جاء في مقاييس اللغة: ((اللام والميم والعين أصل صحيح يدلُّ على إضاءة الشيء بسرعة، ثم يقاس على ذلك ما يجري مجراه. من ذلك: لمعَ البرقُ وغيره، إذا أضاء، فهو لامعٌ، ولمعَ السيف، وما أشبه ذلك. ويقال للسّراب يَلمَعُ. كأنه سُمّي بحركته ولمعانه، ويشبّه به الرجلُ الكذّاب. قال الشاعر[6]:

إذا ما شكوتُ الحبَّ كيما تثيبني بودّيَ قالت: إنّما أنت يلمَعُ

وقال بعضهم: كلُّ حاملٍ اسودّت حَلْمة ثديها فهي مُلْمِع. وإنّما هذا أنّه يُستدلُّ بذلك على حَمْلها، فكأنها قد أبانت عن حالها، كالشيء اللامع. والألمعيُّ: الرجل الذي يظنّ الظنّ فلا يكاد يكذب. ومعنى ذلك أن الغائبات عن عينه كاللامعة، فهو يراها[7])).

واختيار أبي العلاء هذا العنوان دليلٌ على منهج الكتاب من جهة، وعلى دقة أبي العلاء في اختيار عناوين كتبه وشدّة اعتنائه بذلك من جهة ثانية، والعنوان أولى العتبات النصّية كما غدا معروفاً عند النقاد، حتّى إنهم جعلوا للعنوان استراتيجيّات خاصة.

---

(1) هو أبو حية النميري، والبيت في ديوانه/٣٥.

(2) اللامع العزيزي ٤/١.

(3) اللامع العزيزي، ١ /٤.

(4) الجامع في أخبار أبي العلاء ٢ / ٧٨٩.

(5) انظر ذلك في: تعريف القدماء / ١١٢، ٢٠٧، ٥٤٠، وغيرهما.

(6) هو ذو الرمة غيلان بن عقبة، والبيت في ديوانه

(7) مقاييس اللغة: أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، ط. مصوّرة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.

ومتصفح ((اللامع العزيزي)) أو دارسه يمكنه أن يقف على تطابق العنوان مع منهج الكتاب وبنيته العامة. فهو قائم على الاختيار من قصائد المتنبي لا سرد أو تتبع لكل شعره، وهو يبدؤه بتحديده ما سيختاره من بيت أو أبيات من قصيدة ما، فيقول مثلاً: ((ذِكْر ما هو على القافية المهموزة من التي أولها[١]:

أَمِـنَ ازدِيـارَكِ في الـدُجى الرُقَبـاءُ   إِذ حَيثُ أَنتِ مِنَ الظَلامِ ضِياءُ[٢]))

أو يقول: ((ومن التي أولها[٣]:

لَقَـد نَسَبوا الخِيامَ إِلى عَـلاءِ   أَبَيتُ قَبولَـهُ كُـلَّ الإِبـاءِ[٤]))

أو يقول: ومن بيتين أولهما:

أَحسَنُ ما يُخضَبُ الحَديدُ بِهِ   وَخاضِبَيهِ النَجيعُ وَالغَضَبُ[٥]))

وهكذا دواليك.

وأول شيء يقدح المعرّي فيه زناد فكره هو العَروض، فلا يشرع في إضاءة بيت من قصيدة قبل أن يحدّد قافيته وعروضه وضربه واختلاف الناس في ذلك، كقوله مثلاً: ((وهما المنسرح الأول في قول الخليل، ومن الطَلْق السادس في غيره، وقافيتهما من المتراكب[٦])). أو قوله: ((ومن التي أولها:

أَيَدري ما أَرابَكَ مَن يُريبُ   وَهَل تَرقى إِلى الفَلَكِ الخُطوبُ؟

وهي من الوافر على رأي الخليل، ومن ثاني السَّحْل الرابع على رأي غيره، وقافيتها من المتواتر[٧])).

هذه أولى خطوات المعري في تناوله نصوصاً من شعر المتنبي، فهو:

١- يحدد قافية القصيدة.

٢- يورد مطلع القصيدة.

٣- يحدِّد بحرها وقافيتها والخلاف في ذلك.

ولكنه ربّما تنكّب الجزئية الأخيرة فاقتصر في النادر على الجزئيتين الأُولَيَيْن، وأعرض عن تحديد البحر والقافية. ومن ذلك ما جاء من قوله: ((حرف الدّال، من التي أولها:

مـا سَدِكَت عِلَّـةٌ بِمَـورودِ   أَكـرَمَ مِـن تَغلِـبَ بـنِ داوُدِ

---

[١] شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١/١٤٠.
[٢] اللامع العزيزي / ٤.
[٣] شرح ديوان المتنبي: مرجع سابق، ١/١٦٨.
[٤] اللامع العزيزي / ١٥.
[٥] اللامع العزيزي / ٧٦.
[٦] اللامع العزيزي / ٧٦.
[٧] اللامع العزيزي / ٧٦.

سَدِك بالشيء إذا لزمه، والمورد الذي به ورد الحمّى....))[١].

ومنه أيضاً قوله:

((ومن الّتي أولها[٢]:

أهــلاً بِــدارٍ سَــباكَ أغيَــدُهـا أبعَــدُ مــا بــانَ عَنــكَ خُرَّدُهــا

قال: أغيدُها، وهو يريد مؤنّثاً؛ لأنه أراد أن المرأة تشبه الغزال، ثم حذف التشبيه....))[٣].

وربّما اقتصر على تحديد الوزن العَروضي لشاهده إذا لم يكن فيه خلاف بين العلماء، كقوله:

((ومن أبياتٍ أولها:

الـصَومُ وَالفِطـرُ وَالأَعيـادُ وَالعُـصُرُ مُـنيرَةٌ بِـكَ حَتّـى الـشَمسُ وَالقَمَـرُ

وهي من البسيط الأول[٤]. يقال: عُصْرٌ وعُصُرٌ وعَصْرٌ، وقالوا في جمع العصر: عصور....))[٥].

وهذا يعني أنه لا يلتزم شَرْجاً واحداً لا يغادره إلى غيره، فهو طَوْع ما يفرضه عليه النص الذي سيعملُ فيه مبضع النقد، أوالدخول إلى عوالمه الدلالية. ولكنّ ما يلاحظ على المعرّي في تحديده البنية العروضية للنص استخدامه مصطلحاً لم يدرج العروضيون على استعماله، وهو مصطلح لم أقف عليه إلا عند المعرّي، وأعني بهما مصطلحيّ ((السَّحْل)) و ((الطّلْق))، والسَّحْلُ: هو الضَّرْب.

وكلف المعرّي بالعروض أمرٌ لا نستغربه من شاعر واسع الاطلاع على الشعر العربي وألف كتاباً في ذلك سمّاه ((جامع الأوزان والقوافي)) ذُكر أنه يقع في ثلاثة مجلدات في نحو تسعة آلاف بيت[٦]. ووضع رسالة في ((الأوزان والقوافي شعر أبي الطيب))[٧]، وذكر له ياقوت الحموي كتاباً عروضياً سمّاه ((مثقال النَّظم))[٨]، وهذا ما جعله مرجعاً يرْكن إليه من تعتاصُ عليه مسائل هذا العلم. فأبو يعلى عبد الباقي بن حصين، وهو من معاصري المعري يلجأ إلى المعري يسأله: ((ما تسمّي القصيدة من الرجز تجتمع فيها القافية المتكاوسة والمتراكبة والمتداركة ؟))[٩].

---

[١] اللامع العزيزي / ٢٨٩.
[٢] شرح ديوان المتنبي: مرجع سابق ،٢/١٧.
[٣] اللامع العزيزي / ٣٩٨.
[٤] اللامع العزيزي / ٤٨٤. والمقصود به ما كان العروض والضرب فيه على فَعِلن.
[٥] اللامع العزيزي / ٤٨٤. وانظر أيضاً / ٤٨٨، و ٤٨٩، و ٥٠٨، و ٥٠٩، ٥١١.
[٦] الجامع في أخبار أبي العلاء / ١٠٦، واللامع العزيزي / ٥٣، ح/١.
[٧] حققها أستاذنا الدكتور محمد طاهر الحمصي ونشرها في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق.
[٨] تعريف القدماء بأبي العلاء / ١١٢ – ١١٣.
[٩] الجامع في أخبار أبي العلاء / ٤٦٣.

ولذا ليس بمستغرب أن يعرض علينا المعرِّي جماع علمه في ذلك متنقِّلاً بين تعميم الأحكام العروضية التي يطلقها كاشفة ثقة عالية في النفس لا يعرف التردد إليها سبيلاً، ومن ذلك قوله عند شرحه بيت المتنبي [١]:

أَوَدُّ مِـــنَ الأَيَّـــامِ مَـــالا تَـــوَدُّهُ وَأَشْـكُو إِلَيها بَيْنَنـا وَهْـيَ جُنْـدُهُ

((هذه القصيدة من الطويل الثاني، ولا تُعْرَف قصيدة للعرب على هذا الوزن والرويّ، ولم يستعمله أحدٌ من فحول المحدثين استعمالاً ظهر عنه، وقد جاء حبيب بن أوس بقصيدة على هذا النَّحْو إلا أنَّ رويَّها لامٌ، وهي التي أولها[٢]:

أَبـا الفَـضْلِ أنـتَ الـدَّهْرَ مَـنْ لا نُدِلُّـهُ عَلـى الحَـزْمِ في التَّـدبيرِ بَـلْ نَـسْتَدِلُّهُ

فهذا التعميم في الحكم ما كان ليصدر إلّا عن ثقة الرجل بالعلم الذي يحويه صدره، فلا يمكن أن يلقي الكلام على عواهنه؛ ذلك أن مسألة النَّقْد العروضي مسْألة دقيقة لها تبعاتها ((من تخطئة الشعراء، وتلحين البلغاء الذين يُحتج بأقوالهم لإثبات أصل اللغة وقواعدها، ولما يتفرَّع عليها من مخالفة المشهور من قواعد النحاة، وتعارض القواعد الكلية، وتضارب آراء العلماء، والحاجة إلى تكلّف وجوه بعيدة، والتماس تأويلات ملفّقة، لتصحيح الرواية أو إصلاح الفاسد منها[٣])).

ومعوَّل المعرِّي في نقده العروضي على الغريزة[٤] والسليقة، وهو الذي يعرِّف الشعر بأنه ((كلام موزون تقبله الغريزة))، وهو الذي سأل — في رسالة الغفران — امرأ القيس قائلاً له: ((أخبرني عن كلمتك الصادية، والضادية، والنونية... لقد جئت فيها بأشياء ينكرها السمع...))، ثم يقول له: ((... في أشباهٍ لذلك، هل كانت غرائزكم لا تحسّ بهذه الزيادة ؟ أم كنتم مطبوعين على إتيان مغامض الكلام، وأنتم عالمون بما يقع فيه ؟))[٥].

يقول أبو العلاء: ((ومن قطعة أولها[٦]:

رُبَّ نَجِيـعٍ بِـسَيْفِ الدَّولَـةِ انـسَفَعا وَرُبَّ قافِيَـةٍ غاظَـتْ بِـهِ مَلِكـا

وهي من البسيط الأول. ولم يزاحف أبو الطيب زحافاً تنكره الغريزة إلا في هذا الموضع، ولا ريبَ أنه قاله على البديهية، ولو أن لي حكماً في البيت لجعلت أوّله:

كم من نجيع.....

---

(١) شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١١٩/٢.

(٢) ديوان أبي تمام

(٣) الجامع لأخبار أبي العلاء / ٨٤٧.

(٤) رسالة الغفران، ١٤٨.

(٥) رسالة الغفران، ٢٢٧.

(٦) شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١١٣/٣.

لأنَّ رُبَّ تدلّ على القلّة، وإنما يجب أن يصف كثرة سفكه دماء الأعداء، ويحسُنُ ذلك أنَّ رُبَّ جاءت في النصف الثاني، وهي ضدّ (كمْ)[1])).

وربّما عكس منهجه في النقد العروضي فأرجأه إلى آخر القصيدة، مقدِّماً التفسير اللغوي عليه، كقوله:

((حرف القاف من التي أولها[2]:

أيَـدري الرَّبــعُ أيَّ دمٍ أراقــا ... وأيَّ قُلـوبِ هَـذا الرَّكـبِ شـاقا

وهي من الوافر الأول.

قوله[3]:

ومـا عَفَـتِ الرِّيـاحُ لَـهُ مَحَلّـاً ... عَفـاهُ مَـن حَـدا بِهِـمُ وَسـاقا

...... وقوله[4]:

يُقَـصِّرُ عَـن يَمينِـكَ كُـلُّ بَحـرٍ ... وَعَمّـا لَـم تُلِقـهُ مـا ألاقـا

...... وقافية هذه القصيدة من المتواتر، وهو حرف متحرك بعده ساكن، فالقافية ها هنا القافُ والألف على هذا القول. وعلى قول الخليل المتحرِّك الذي قبل الألف، ومعها القاف، والألِفُ الثانيةُ، والألفُ الأولى[5])).

ولأبي العلاء متكأ آخر في أحكامه العروضية وغير العروضية هو سعة علمه وروايته، ولولا هذان السّمْتان لما جَرُؤ على أن يقول عبارات مثل: لم يذكر الخليل مثلها فيما وضع، ولا يوجد مثلها في أشعار المحدثين، وإنما الذي لم يوجد لها نظير ما كان غير مصرَّع، ..... يقول في تعليقه على قول أبي الطيب[6]:

إنَّمـا بَـدرُ بـنُ عَمّـارٍ سَـحابٌ ... هَطِـلٌ فيـهِ ثَـوابٌ وَعِقـابُ

((هذه الأبياتُ على مذهب الخليل مبنية على أصل الرَّمل، فلم يذكر الخليل مثلها فيما وضع، ولا يوجد مثلها في أشعار المتقدِّمين، وقد ذكروا لرجل من قريش قيلت في الإسلام وهي على وزن هذه الأبيات وهي:

إنَّ ليلـي طـالَ والليـلُ قـصيرُ ... طـال حتّـى مـا أرى الـصبحَ يـنيرُ

---

[1] اللامع العزيزي / ٨٥١.

[2] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ٣/٣٩.

[3] شرح ديوان المتنبي٣، مرجع سابق /٤٧.

[4] شرح ديوان المتنبي، ٣ مرجع سابق /٤٧.

[5] اللامع العزيزي / ٧٧٨.

[6] شرح ديوان المتنبي١، مرجع سابق /٢٦١.

ذكــــر أيــــام غزتنـــــا منكـــــرات حــــدثت فيهــــا أمـــــورٌ وأمـــــورُ
فالـــــذي يـــــأمر بـــــالغيِّ مطـــــاعٌ والـــــذي يـــــأمر بالرشـــــدِ دَحــــيرُ

والبيت المصرَّع من أولها، قد استعملت العرب مثله، وإنّما الذي لم يوجد له نظير ما كان غير مصرّع، وهو يزيد حرفين على ما جرت العادة باستعماله كقوله:

إنّمـــــا بــــدرٌ عطايـــــا ورزايـــــا ومنايـــــا وطِعــــانٌ وضِــــرابُ

قوله: (يا) في نصف البيت الأول زيادة على ما تستعمله العرب[1])). وبهذا يعني أن المتنبي قد خرج بـ (يا) من كلمة (الرزايا) في بيت المتنبي المذكور بالعروض من بناء (فاعلن) إلى بناء فاعلاتن.

والضرورة الشعرية قضيّة من قضايا النقد العروضي الذي يقف عليه المعري في شعر المتنبي، فلا بد من النص عليها وشرحها وتعليلها. من ذلك قوله أبي الطيب:

وتُنكِــر مَـــوتَهُم وأنـــا سُــهَيلٌ طَلَعــــتُ بِمَــــوتِ أولادِ الزِّنـــــاءِ

فذكر المعري أن إثبات الألف في صدر البيت ((وأنا)) هو عند بعض الناس ضرورة؛ لأنَّ هذه الألف لا تثبت إلّا في الوقف، وكان المبرِّد يتشدَّد في ذلك ويمنعه، وقد جاء مثله مواضع متعددة، ومن ذلك قول الأعشى:

فَمـــا أنـــا أم مـــا إنتِحـــالي القَوافِــــــي بَعـــدَ المَـــشيبِ كَفـــى ذاكَ عـــارا[2]

فإذا تركنا ميدان النقد العروضي وما يتعلّق به من وزن، أو زحاف، أو ضرورة أو غير ذلك، كان في مقدورنا أن نقف عند كثير ظواهر لغوية يمكن أن نوزعها على الأقسام الآتية:

١- الظواهر الصرفية.
٢- الظواهر الدلالية.
٣- الظواهر النحوية.
٤- الظواهر البلاغية.

وفيما يأتي عرض لأهم هذه الظواهر.

أ- الظواهر الصرفية:

تشمل هذه الظواهر قضايا عدّة، منها ما يتعلّق بالقضايا الصوتية، ومنها ما يتعلّق بالإدغام، والهمز، والحذف والتعويض، والأبنية الصرفية.

---

[1] اللامع العزيزي / ١١٣.
[2] اللامع العزيزي / ٢٣، وانظر تخريج البيت ثمّة.

أما القضايا الصوتية – والصرف في حقيقته يندرج تحتها – فمنها حديثه عن الاستبدال الصوتي وثبات الدلالة أو تحولها، ففي قول المتنبي:

لَقَد كُنتُ أنفي الغَدرَ عَن تُوسِ طَيِّئٍ ... فَلا تَعذِلاني رُبَّ صِدقٍ مُكَذَّبِ

وقف المعري عند كلمة ((توس)) ليبيِّن أنّ لها وجهاً آخر هو ((سوس)) ومعناها: الأصل أيضاً، ولكن استبدال السين بالتاء لم يغيِّر دلالة الكلمة، إذ ((يقال: فلانٌ من توسِ صدقٍ وسوسِ صدق، أي: من أصله ومعدنه[١])). ومعلوم أن هذين الصوتين متقاربان صفةً ومخرجاً.

وقال في التعليق على قول المتنبي[٢]:

ألا كُلُّ ماشِيَةِ الخَيزَلى ... فِدا كُلِّ ماشِيَةِ الهَيدَبى

((الخَيزلى: مِشْيةٌ فيها تفكك من مشي النساء، مشيث الخيوزلى والخيزلى والخيزرى والخوزى بمعنى واحد[٣])).فالألفاظ واحدة في الدلالة مع الاختلاف في الاستبدالات الصوتية

وربما دخلت الكلمة بتغير الصوت في باب المبالغة أكثر من أختها، وكانت زائدة عليها في الدلالة، ففي قول المتنبي[٤]:

فَقاتَلَ عَن حَريمِهِم وَفَرّوا ... نَدى كَفَّيكَ وَالنَسَبُ القُرابُ

تتشابه دلالة ((القُراب)) و ((القريب))، إلا أنّ اللفظ الأول أشدُّ مبالغة من الثاني. وقد أكّد المعري ما ذهب إليه بقول الحارث بن ظالم المري[٥]:

وكنتُ إذا رأيتُ بني لُؤيٍّ ... عرفتُ الودَّ والنَّسَبَ القُرابا[٦]))

فليس بين البنيتين الصرفيتين إلا تغيّر في مَطْل الصوت بين الياء والألف. ولعلّ هذا ينظر إلى أنّ مدَّ الصوت بالألف أكثر تحققاً في السمع من مدِّه بالياء على الرغم من أنهما كليهما زائدان. ولعلنا نجد مصداق ذلك في تعليق أبي العلاء على قول المتنبي:

عَذلُ العَواذِلِ حَولَ قَلبِ التائِهِ ... وَهَوى الأَحِبَّةِ مِنهُ في سَودائِهِ

---

(١) اللامع العزيزي ١ / ٢١٠.

(٢) شرح ديوان المتنبي١، مرجع سابق /١٦٠، وفيه: "........الهيذبى".

(٣) اللامع العزيزي ١ / ٣٢، وانظر ١ / ٣١.

(٤) شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١/ ٢٠٥.

(٥) المفضليات/٣١٥.وانظر ترجمة الحارث في: اللامع١/٨٠، ح٤.

(٦) اللامع العزيزي ١ / ٨١ و ٥٢.

فذهب إلى كلمة ((عَذْل)) يجوز فيها ((عَذَل)) بتحريك الذال، ((والتحريك في هذا الموضوع أحسن، لأنَّه أقوى في السَّمْع والغريزة))[١]. ولكن على النقيض من ذلك قد تختلف الدلالة لاختلاف البناء، ففي قول المتنبي[٢]:

وَعَـــينُ المُخطِــئِينَ هُــمُ وَلَيــسوا ... بِــأَوَّلِ مَعــشَرٍ خَطِئُــوا فَتــابوا

فثمة من يقول باتحاد الدلالة بين (أخطأ) و (خَطِئ)، وثمّة من يفرّق بين دلالتي البناءين فيجعل (أخطأ) لمن تعمَّد الخطأ، ويجعل (خَطِئ) لمن ارتكب الخطأ عن سهو أو غفلة، ولم يكن متعمداً له[٣].

وقد يختلف البناء ويتحد المعنى، ومنه قوله: ((مُطْتُ الشيء أمطته: إذا أزلته))[٤]، ومنه تعليقه على قول المتنبي[٥]:

وَهَــلْ رَدَّ عَنــهُ بِاللُّقــانِ وُقوفُــهُ ... صُــدورَ العَــوالي وَالمُطَهَّمَــةَ القُبّــا

((المطهَّم: الحسنُ الخَلْق من الخيل والإنسان. وقالوا: مُطْهَم. قال النمر بن تولب[٦]:

فَأَحبَلَهــا رَجُــلٌ نابِــهٌ ... فَجــاءَت بِــهِ جَعْظَــراً مُطْهَمــا))[٧]

فالبناء الأول ((مطهَّم)) بتشديد الهاء، والبناء الثاني ((مُطْهَم)) بتخفيفها يعود إلى جذر لغوي واحد هو (طهم)، ولكن وزنيهما مختلفان، فالأول (مُفَعَّل) من الفعل الثلاثي المزيد بالتضعيف (طهَّم)؛ والثاني (مُفْعَل) من الفعل المزيد بهمزة النقل (أطْهَم)، ولكن المعنى واحد، على الرغم من اختلاف البناءين.

وعرض كذلك في المستوى الصوتي إلى التبدّل المكاني للصوت وبقاء المعنى ثابتاً، وهو ما يعرف عند الصرفيين ((القلب المكاني))، فقد قال المتنبي في قصيدة له[٨]:

وَمــالي إِذا مــا اِشــتَقتُ أَبصَرتُ دونَــهُ ... تَنــائِفَ لا أَشــتاقُها وَسَباسِــبا

فعرض المعرّي لمسألة تبدل مكاني الأصوات في (سبسب)، فقال: ((والسباسب: جمع سبسب. وهي الأرض التي لا شيء فيها، وربّما قالوا: سبسب مقلوبٌ عن بسبس، والمعنى واحد))[٩].

---

[١] اللامع العزيزي ١ / ٢٠.
[٢] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١ /٢٠٩.
[٣] اللامع العزيزي ١ / ٨٦.
[٤] اللامع العزيزي ١ / ٣١ و ٣٢.
[٥] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١٨٩/١.
[٦] اللامع العزيزي ٦٨/١، وانظر تخريجه ثمة.
[٧] اللامع العزيزي ١ / ٦٨. والجعظَر: الفظّ الغليظ.
[٨] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١٨٩/١.
[٩] اللامع العزيزي ٧٤/١، وانظر: اللسان (سبسب).

وعرض كذلك إلى حذف الصوت وسقوطه معلّلاً بما يراه علّة صرفية منكراً على بعض الصرفيين بعض تعليلاتهم. فقد قال المتنبي[١]:

تَسَلَّ بِفِكْرٍ في أبيكَ فإنَّما   بَكَيْتَ فَكانَ الضحكُ بعدَ قريبِ

فأردف أبو العلاء ذلك بقوله معلّقاً على كلمة (أبيك):

((ويقال في تثنية أب: أبوان على الإتمام، وأبان على ترك الاسم منقوصاً. وفي النصب أبَوَيْن وأبَيْن. فأمّا قولهم في الجمع: أبُون وأبِيْن فيجوز أن يكون على الإتمام، وعلى النقص؛ لأنّه إذا قال في التثنية: أبوان وجب أن يقول في الجمع: أبَوِيْن على القياس، وذلك لا يجوز. ولو سميت رجلاً بـ (عصاً) لقلت في التثنية: عصوان، وفي الجمع المنصوب: عَصَيْنَ، والأصل: عَصَوِينَ فاستثقلوا الكسرة على الواو فسكّنوها فالتقى ساكنان، فحذفت الواو، وبقيت الصاد مفتوحة.أو يكونوا جاؤوا بياء الجمع بعد ألف (عصا) فالتقى ساكنان فحذفت الألف.

والنحويون يقولون: قلبت الواو ألفاً لتحرّكها وانفتاح ما قبلها؛ وذلك لا يُحتَاج إليه، بل يُقَال: إنّ الياء راموا دخولها بعد ألف (عصا) وهي ساكنة فأوجب ذلك لها السقوط))[٢].

ويلاحظ أن المعرّي يعترض على تعليل النّحاة طارحاً تعليلاً آخر معبراً عما قلناه من قانون الثقل، فقال: ((.... بل يقال: إن الياء راموا دخولها بعد ألف عصا وهي ساكنة فأوجب ذلك لها السقوط)).

فها هنا يعرض المعري لقضية صرفية هي تثنية (أب) وجمعه على الإتمام.ففي حال الرفع يقال في (التثنية): أبَوان، ويقال في الجمع أبون، ولكن القياس يوجب أن يقال في الجمع في حال النصب والجر: (أبَوين)، وهو أمر لا تقرّه القوانين الصوتيّة، ويقيس ذلك على (عصا) ففي التثنية يقال: عَصَوان، وفي الجمع المنصوب: (عَصَيْن). والأصل فيه: (عَصَوِين)، ولكنّ (الواو) أسقطت بفعل قانون صوتي عام هو قانون (الثِقل) والمَيْل إلى الخفّة، فالواو تستثقل الكسرة عليها فعمدوا إلى تسكينها، والياء بعدها ساكنة فحذفت الواو وبقيت العلامة الدالة على أصلها وهي الفتحة، وسمحوا لأنفسهم بحذف الواو لا الياء الساكنة بعدها؛ لأن الياء لها وظيفة الدلالة على التثنية والجمع، فإذا سقطت ضاع بذلك المقصود، ولكن سقوط الواو ولا سيّما بعد تسكينها لا أثر له في تغير الدلالة.

فإذا كان ما قدمناه يخصّ الصوت وما يعتريه من حذف وتقديم وقلب، ودراسة الصوت جزء من الدرس الصرفي العام، فإنّ المعرّي يعرض للتبادل فيما بين الأبنية، كالتعبير بالمصدر في موضع التعبير اسم الفاعل، ومن ذلك ما تناوله المعري في معرض تعليقه على شرح قول أبي الطيب[٣]:

وَكُلُّ نَجاةٍ بَجَاوِيَّةٍ   خَنوفٍ وَما بِيَ حُسنُ المِشَى

---

[١] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١/ ١٨٠.

[٢] اللامع العزيزي ١/ ٥٦.

[٣] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق١ /١٦٠.

فقال: ((يُقَال: ناقةٌ نَجاةٌ في معنى ناجية، وهي الشريعة التي تنجي صاحبها وهذا اسمٌ وضع للإناث دون الذكور؛ لأنهم قالوا للناقة: نَجاة، ولم يقولوا للبعير: نَجاءٌ))[١].

فالمصدر (نجاة) نُقِل لتوصَفَ به النّاقة، ولهذا النّقل وظيفة إبلاغية تتمثّل في المطابقة بين الصفة والموصوف، فإذا قيل: فلان عَدْلٌ بدلاً من (فلان عادل)، فإن المراد من ذلك التعبير عن أعلى درجات المبالغة[٢]، فكأنه العَدْل نفسه يمشي على قدمين، وكذلك تسمية الناقة بـ (نجاة) بدلاً من اسم الفاعل (ناجية)، فالمراد بذلك التعبير عن أعلى درجات السرعة التي تتصف بها الناقة، فكأنها النجاة ذاتها، فالنجاة هنا مطلقة غير مقيّدة بزمن معيّن. ولهذا جاء بالمصدر نيابة عن اسم الفاعل.

ومن قبيل ذلك قول الأعشى:

فجـارَتُكم بَـسْلٌ علَـيكم مُحَـرَّمٌ وَجارَتُنـا حِـلٌّ لَكُـم وَحَليلُهـا

فجاء بالمصدر ((بَسْل)) و ((حِلّ)) بدلاً من اسمي الفاعل ((باسل)) و ((حال))؛ لأنه غير مريد التعبير عن حدث في زمن معيّن، وهذا يؤكّد أن العلاقات بين المعطيات الصرفية والنحوية متشابكة، وعلى إدراكها يتوقّف الفهم الكامل لمعاني التعبير في اللغة العربية[٣]، وأنّ المبنى الواحد قد تتعدّد معانيه الوظيفية، والسّياق هو الفيصل الذي يكفل للمتلقي تبيّن دلالاتها الإيحائيّة[٤].

ومن الظواهر الصرفية التي عرض المعري لها ظاهرة الإدغام، وهي ظاهرة صوتية لها قوانينها، الموجبة والمجوزة والمانعة، فوقف عند قول المتنبي[٥]:

وأنّـكَ إن قُويِـستَ صَـحَّفَ قـارِئٌ ذِئابـاً ولَـم يُخطِـئْ فَقـالَ ذُبـابُ

وناقش قضية امتناع الإدغام في الفعل ((قُويست))، وهو مردود من قايست إلى ما لم يُسمَّ فاعله، ولم تدغم الواو في الياء؛ لأنها منقلبة عن ألف (فاعل)، ولا يجوز عندهم أنْ تدغم الواو في الياء ولا الواو في الواو إذا كانت في هذا الموضع. فإذا رددت ((طاوعت)) و ((قالَت)) إلى ما لم يُسَمَّ فاعله وجب عندهم أن تظهر الواو، وتنطق بواوين، فتقول: طووعت وقوولت، كذلك قال النحويون، وعليه يُنشَد قول جرير:

---

[١] اللامع العزيزي ١ / ٣١.

[٢] أقسام الكلام في اللغة العربية: د. فاضل الساقي، ص٢٧٣.وانظر: معاني النحو: د.فاضل السامرائي، ط٢، دار الفكر. عمان، ٢٠٠٣م ٢/ ١٦٤.

[٣] انظر: معاني النحو، مرجع سابق، ٢ / ١٦٤.

[٤] الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية: د. صفية مطهّري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م. وانظر مثالاً على ذلك قول الخنساء: فإنّما هي إقبالٌ وإدبارُ فالمصدران (إقبال، إدبار) أرادت الخنساء أن تعبّر عن الغاية في سرعة الإقبال والإدبار، فلم تستعمل (مقبلة) و (مدبرة) لأن في التعبير بالمصدر من المبالغة ما ليس في اسم الفاعل.

[٥] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١/ ٣٢٦.

بانَ الخليطُ ولو طُووعت ما بانا ....))[١].

صحيح أنَّ ((قويست)) واواً بعدها ياء فكان يجب قلب الواو (ياء) ثم إدغام الياء في الياء، وأنَّ في كلمة ((طووعت)) واوين يلوح للدارس أوّل وهْلة وجوب إدغام إحداهما في الأخرى لأنهما متماثلان، ولكن ذلك ممتنع لأنّه يؤدي إلى اختلاف في البناء وانتقالاً به من بناء ((فُوْعل)) إلى بناء ((فُعِل)) والبون بينهما شاسع دلالة وبنية، وثمّة علّة صوتيّة أخرى ألا وهي أنّ أول المثلين مدّ فإذا أدغم هو والصوت الثاني ضُيِّع صوتان واختلف البناءان.[٢]

ووقف مطوّلاً عند ظاهرة الهمز، فلدى تعليقه على قول المتنبي:

وقف عند كلمة ((طيِّئ)) وظاهرة الهمز، فذكَر أن الأكثر أن يقال: ((طيِّئ)) بالهمز، والأقلّ منه أن يقال: ((طيٌّ)) بغير همزة، وأخذ بتأصيل اللفظة وأنها مأخوذة عن الفعل ((طوى)) لقولهم – فيما حكى ابن الكلبي: طوى المناهل، وأراد به طيّ البئر التي تعرفها العامة، مستدلاً على ذلك بقول بيت متنازع النسبة بين غير واحد، وهو قول الشاعر:

فـــإنَّ المـــاء مـــاء أبـــي وجـــدِّي وبئـــري ذو حَفَـــرْتُ وذو طويـــتُ

وقال في التعليق عليه:

((وهذا البيتُ يوجد في الحماسة منسوباً إلى رجل يُقال له سنان، وإذا صحّ هذا القول فالهمز في ((طيِّئ)) غير أصلي، وإنما يجري مجرى قولهم: حَلَأْتُ السَّويق، والأصل من الحلاوة وبَشَّئْتُ الرائحة، وإنّما هو من النَّشْوة، وهي الرائحة الطيبة. وقال بعض الناس: طيِّئ من قولهم: طاءَ في الأرض إذا ذهب فيها. فإذا أخذ بهذا القول فالهمزة في طيِّئ..... وقد زعموا أنَّ ((سبأ بن يشجب)) إنما سمي سبأ لأنّه أوّل من سبى الذّريّة، وسَبْيُ الذريّة غير مهموز. وقد جاء ((سبأ)) في القرآن والشعر الفصيح مهموزاً. قال الشاعر:

ظلّــتْ تطاردهـــا الولـــدانُ مـــن سَـــبَأ كـــأنّهم تحـــتَ دفّيهـــا الـــدّحاريجُ[٣]))

وعرّج المعرّي على حذف بعض الأصوات في المبنى اللغوي والتعويض عنها، فوقف عند قول المتنبي[٤]:

وَكَيــفَ اِلتِــذاذي بِالأَصــائِلِ وَالــضُحى إِذا لَــم يَعُــدْ ذاكَ النَّــسيمُ الَّــذي هَبّــا

وأفرد كلمة ((الأصائل)) في صدر البيت، وقلّب فيها الوجوه وعدّد فيها الآراء فعرض لبنائها في الجمع، وتصغيرها، والزائد فيها والمحذوف والمبدل، فقال:

---

[١] اللامع العزيزي ١ / ٢٠٥.

[٢] انظر: قواعد الصرف المبسطة: د.وليد السراقبي، دار الإرشاد، حمص، ٢٠١١، ص ١٥٨.

[٣] اللامع العزيزي ١/ ٦٤.

[٤] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١/ ١٨٣.

((قالوا: أصيلٌ وأُصُلٌ..... ويُقَال: أُصُلٌ، وزعم بعضهم أنه جَمْع أصيل، مثل: رغيف ورُغُف، وقال بعضهم: بل هو واحدٌ والجمع آصال، وقالوا: أصيلٌ وأُصْلان، كما قالوا: رغيفٌ ورُغْفَان، وقالوا في التصغير: أُصيلان وأبدلوا اللام من النون فقالوا: أُصَيْلال.

وكان الفرّاء يقول: إنَّ ((أُصَيْلالاً)) تصغير ((آصال))، وإنَّهم جعلوا زيادة اللام عوضاً مما حذفوه؛ لأنهم لو جاؤوا به على الأصل لقالوا: أُوَيصال، وكان يُشبِّهه بقولهم: دهرٌ وأدْهُرٌ، ثم قالوا: دَهارير، كأنّه يذهب إلى أنّهم أرادوا: أداهير))[1].وكان الفرّاء يقول: إنَّ ((أُصَيْلالاً)) تصغير ((آصال))، وإنَّهم جعلوا زيادة اللام عوضاً مما حذفوه؛ لأنهم لو جاؤوا به على الأصل لقالوا: أُوَيصال، وكان يُشبِّهه بقولهم: دهرٌ وأدْهُرٌ، ثم قالوا: دهارير، كأنّه يذهب إلى أنّهم أرادوا: أداهير)).

ووقف المعرّي كذلك عند تحوّلات الأبنية وعلاقة ذلك بالدلالة، وعند تساوق الأبنية التي استعملها المتنبي مع أصول العربية. ومن الأمثلة على القضية الأولى تحوّل البناء الصرفي من بناء (فَعيل) إلى (فُعَال) طلباً للمبالغة. ومن الأمثلة التي ناقشها المعرّي ههنا قول المتنبي[2]:

لِعَـــيني كُــلَّ يَــومٍ مِنــكَ حَــظٌ ... تَحَيَّــرُ مِنــــهُ في أمْـــرٍ عُجَـــابِ

فقد وقف عند صيغة (فُعَال) وبين أنها في الأصل ((فَعيل))، ولكن العرب حوّلتها إلى صيغة (فُعَال). بتخفيف العين، طلباً للمبالغة في الدلالة، وإذا أرادوا زيادة المبالغة نقلوها إلى (فُعَّال)، بتشديد العين، فقال في ذلك: ((فَعيل إذا أريد به المبالغة نُقِل إلى (فُعَال)، وإذا أرادوا الزيادة شدّدوا فقالوا: فُعَّال، من ذلك: عجيب وعُجَاب، فإذا أرادوا أن يزيدوا المبالغة قالوا: عُجَّاب، وقرأ أبو عبد الرحمن السُّلمي: (إنّ هذا الشيء عُجَّاب) [ص/٥]. قال سيبويه: ((وفُعَال بمنزلة فعيل؛ لأنَّهما أختان. ألا ترى أنك تقول: طويلٌ وطُوال، وبعيد وبُعَاد....؟))[3].

وعلى النقيض من ذلك نَقْلُ (فاعل) فقد وقف عند قول المتنبي[4]:

لــئن ظهــرت فينـــا عليـــه كآبَــةٌ ... لقــد ظهــرت في حــدِّ كــلِّ قــضيبِ

فقال: ((يقال لكل سيف دَقّ عرضُه: قضيبٌ، فإذا عُرض فهو الصفيحة.... فإذا قيل: قاضب فالمراد قاطع، والجمع: قواضب، ويجوز أنْ يُدعى لقولهم: قضيب أنه في معنى قاضب، وقد نُقل إلى (فعيل) للمبالغة، كما يقال: عالم وعليم، والأوّل أشبه))[5].

---

[1] اللامع العزيزي١ / ٦٤. وانظر مثالاً آخر على ذلك مناقشته الصرفية لكلمة ((أخت))، ص٩٠.

[2] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١٧١/١.

[3] الكتاب: سيبويه، حققه عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، بلاتاريخ، ٦٣٤/٣.

[4] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١٧٦/١.

[5] اللامع العزيزي ٥٠/١.

ويلفتنا في تعليق المعرّي السابق قوله ((ويجوز أنْ يُدَّعَى....)) فهي عبارة تدلّ – فيما أرى – على عدم اقتناع المعرّي اقتناعاً تاماً بهذا الوجه، ولكنه ربّما أراد أن يقطع الطريق على من سيقفون على مقولته، ويردّ عليهم ما قد يقدح في زناد فكرهم، وأنه معنى ربّما يخطر في البال، ولكن الأوّل أشبه بأن يكون هو المراد.

وأما المسألة الثانية فمن أمثلتها قول المتنبي[1]:

فيــا لَــكَ لَــيلاً عَلــى أعكُــشٍ   أحَــمَّ الــبِلادِ خَفِــيَّ الــصُوى

فقد استعمل المتنبي بناء (أفْعُل) فقال: .... على أعكُشٍ.... وهذا البناء ليس في أصول الأسماء في العربية، فلم يأتِ منها على هذا البناء شيء، ولكنها جُموع يُسمّى بها أو هي أبنية أفعال مضارعة، نحو: أذرُح، وأثْمُد. قال المعرّي معقّباً على البيت: ((وليس في أصول الأسماء على رأي سيبويه شيء على (أفْعُل)، وإنّما هي جموع يُسمّى بها أو أفعال مضارعة، مثل: أعكُش، وأذرُح، وأثْمُد. فأثْمُد: جمعُ ثَمَدٍ، وهو الماء القليل، أو يكون سمّي فيما قبل بالفعل المضارع من قولهم: ثَمَدْتُه أثْمُدُه إذا أخذته شيئاً فشيئاً، وأذرُح يجوز أن يكون جمع (ذَرَحٍ)، وهو خشب تُعْمَلُ منه الرِّحال، وأعكُش من قولهم: عكشت الشيء إذا جمعته، وتعكّش إذا تقبّص)).[2]

وظاهر من قول المعرّي السابق ومن أشباهه المفروشة في صفحات الكتاب أنّه لا يقتصر على التعليق على الموضع المختار ولا يكتفي بتأويله أو مناقشته، بل إنه يفرّع ويشعّب ويقف عند كل فرع مفسّراً ومناقشاً، فهو – في مثالنا الأخير – لم يقتصر على تفسير بناء (أعكُش) فحسب، ولكنه أصّل لعدم وجود هذا البناء وفق قول سيبويه، وانتقل إلى تفسير ما وردَ على خاطره وما جادت به ذاكرته من ألفاظ على هذا البناء، ففسّر (أثْمُد)، و (أذرُح)، وانتهى إلى تفسير بناء (أعكُش) والتأصيل لما يأتي منه أبنية أخرى تلتقي معه في الدلالة.

ولا يعني ما قدّمناه من بعض التفصيل في الظواهر الصرفية التي ينضح بها الكتاب، أنّ المعرّي أطال المكث عنده هذه الظواهر أكثر من غيرها، أو أنّها هي الوحيدة التي وقف متلبثاً عندها، ففيه من قضايا البحث الدلالي الكثير الكثير، كالحديث عن التوسّع الدلالي، أو نقل اللفظ من ميدانٍ حسّي إلى آخر معنوي، أو الحديث عن ظاهر التغليب.

وفي الكتاب أيضاً وقفات مطوَّلة عند الظواهر النحوية، كالحديث عن عَوْد الضمير، أو وضع الصفة موضع الموصوف، والأوجه الإعرابية المحتملة للكلمة الواحدة، والترجيح بين الآراء النحوية المتعددة، وعمل (كان) في الحال، وحذف همزة الاستفهام.

والكتاب برمّته ميدان رَحْب يصول فيه المعرّي ويجول، فلا يترك قضيّةً من قضايا الدرس اللغوي إلّا ويعمل فيها ثاقب فكره، وقلّب فيها الأمر على وجوهه، مستنداً في ذلك إلى ما وعاه صدره من علوم الأوّلين، وما دلّه

---

(١) شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١/١٦٤.

(٢) اللامع العزيزي ١/٣٨و٣٩

عليه حسُّه اللغوي الدقيق، وذوقه الفني الرفيع، وما أورثه ذلك من ثقة باتساع علمه، وسعة معرفته، يدلِّل على ذلك عبارات تنتشر في الكتاب، وهي عبارات دالة على شدَّة استقصائه كالحكم بندرة هذا الاستعمال أو ذاك، وتعدد الروايات التي يرويها للشاهد الواحد وأثر ذلك في تغيّر دلالة السياق، والشواهد القرآنية والقرائية، والشعرية التي يفيض فيها، وتقديمه اللغة الأفصح على الأقلّ فصاحة، والحديث المطوَّل عن الظواهر النحوية أو الصرفيَّة أو العروضيَّة، وأكثر مثالٍ سطوعاً يمكن أن نمثِّل به حديثه عن (الخَرْم) العروضي في شعر المتنبي، فقد علّق على قوله[1]:

لا يُحــزِنُ اللَّـــهُ الأمــيرَ فَــإنَّني ... لآخُــذُ مِــن حالاتِــهِ بِنَــصيبِ

فقال: ((وفي هذا البيت خَرْم، ولا يخرِم أبو الطيب إلا في موضعين: أحدهما: هذا، والآخر:
إن تكُ طَيِّئٌ كانت لئاماً

والكتاب شاهد واضح على موضوعيّة المعرِّي، فهو على الرغم مما عُرِفَ عنه من تعصّب للمتنبي، يقف موقفاً ناقداً رافضاً ما قد يقف عليه قارئ شعر المتنبي من مبالغات. ومن الأمثلة على ذلك تعليقه على قول المتنبي ووصمه بالادّعاء والمبالغة[2]:

تَعثَّــرَت بِــهِ في الأفــواهِ ألــسُنُها ... والبُــردُ في الطُــرقِ والأقــلامُ في الكُتُــبِ

فقال: ((يريد أنَّ هذا الخبر نبأٌ عظيم لا تجترئ الأفواه على النُّطق به، فهذا قد يجوز أن يكون صحيحاً؛ لأنَّ الإنسان ربّما هابَ الإخبار بالشيء لعُظْمه في نفسه، ... وأمّا ادعاؤه التعثُّر للبُرُد فكذبٌ لا محالة؛ لأنَّ البريد لا يَشْعر بالخبر)). وقال في موضع آخر: ((... وادّعاء أبي الطيب أنَّ الدنيا لا فضلَ فيها للشجاعة والنّدى وبذل اللُّهى لولا الموت، غير صحيح؛ لأنَّ الناس لو كانوا مخلّدين لم تنقص فضيلة الجود وغيره من الأشياء المحمودة))[3].

وربّما كان أكثر شدةً وصراحً في نقده وإنكاره على المتنبي ما أقدم عليه، فقد قال أبو الطيب[4]:

وَجَــيشٌ يُثَنّــي كُــلَّ طَــودٍ كَأَنَّــهُ ... خَريــقُ رِيــاحٍ واجَهَــت غُــصُناً رَطبــا

فعلّق المعرِّي عليه بقوله:

((الطَّود: الجبل، وادّعى أنَّ الجيش يثنِّي الطَّوْد كما تُثنِّي الريحُ الخريقُ العُصْن، وهذا من المبالغة التي يعدّها الشعراء من بديع النظام، وهي كذبٌ في الحقيقة))[5].

---

[1] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١/ ١٧٤.
[2] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١/ ٢١٧.
[3] اللامع العزيزي ١/ ٧٣.
[4] شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق ١/ ١٩٤.
[5] اللامع العزيزي ١/ ٧٣.

فهذا كلام من أبي العلاء يقطع بأن حبَّه للمتنبي وتعصّبه له لم يمنعاه من إعمال مبضع النقد فيما وقع فيه المتنبي من مبالغات في العُرْف النقدي، والنظر إليها على أنها أمرٌ لا يؤيِّده الواقع، وإن كان الشعراء ومن لفَّ لفّهم يعدونه من بديع النظام، وفي هذا دليلٌ واضحٌ على رفض المعري مبدأ المبالغة في الشعر، فجمال النص الشعري شيء والادعاء شيء آخر.

ولعلَّ من تمام الحديث كتاب ((اللامع العزيزي)) أن نقف عند تحقيق الكتاب. فالكتاب – كما أسلفت في بداية حديثي – أصدره محقّقه عن نسخة وحيدة، بذل في سبيل إخراجها صحيحة معافاة ما لا ينكره إلا جاحد أعمى البصرة والبصيرة.

لقد قدّم المحقّق في تحقيقه هذا السفر الجليل خدمة جلّى إلى التراث العربي، وإلى المتنبي الشاعر، وإلى المعرّي العالم. وهو عمل طال انتظار افترار ثغر الزمان عنه، فهيَّأ الله هذا المحقّق الذي بذل نور حبيبتَيْه، واحتمل في سبيل ذلك الكثير الكثير من المعاناة التي لم يتجرّعها إلّا مَنْ عايش عالم المخطوطات حقيقة لا ادّعاء وطلباً للوراقة فحسب. وهيَّأ الله له كذلك مركز الملك فيصل هذا الصّرح العلمي الشامخ الذي يُغْدق على الساح العلميَّة ما يجعله في مصاف المراكز العلميَّة الكبرى في العالم، فللمحقق وللمركز أيادي بيضاء على البحث والباحثين، فلهما كل الشكر والتقدير.

ولكن ذلك لا يحجب عنّا نور الحقيقة، ولا يمنعنا من أن نقدم بعضاً من الملحوظات التي لا تقدَح البتة في قيمة العمل، ولا تحطّ من شأنه، وهي ملحوظات أقرب ما تكون إلى رغبة في مشاركة المحقق والمركز في إخلاء هذا الأثر من أيَّة شائبة، والدنوّ به من درجة الإتقان لا الكمال، وهذا بعضها مسوقاً وفق توالي بعض صفحات الجزء الأول فحسب:

أ- مقدمة التحقيق:

١- ص ٤١: ذكر المحقق أنَّ النسخة التي اعتمدها هي من مخطوطات مكتبة الحميدية في إستانبول تحت رقم (١١٤٨)، ولكن: ذكر محقق كتاب ((الصفوة في معاني شعر المتنبي))، ص ٦١٤ أنَّ النسخة التي وقف عليها من مخطوطات مكتبة فيض الله، فهل هما نسختان في مكتبتين مختلفتين؟

٢- ص ٥٤؟ قال: وأنشد الكوفيون:

فكسوت عارٍ وجسمه فتركته

والوزن على هذا مختل؟ والصواب: ((عار جسمه)) بحذف الواو.

٣- ص ٥٧: قال: ((وقد ذكروا أبياتاً لرجل من قريش قَيْلتَ...))، وهذا من أخطاء التطبيع لا محالة، والصوات: ((قِيْلتْ)).

وفي الموضع نفسه روى قول الشاعر:

إنَّ ليلى طال والليلُ قصيرُ

والصواب – كما لا يخفى –: ((ليلي....)).

٤- ص ٦٣ : ((من الزّهْر....))، والصواب : ((من الزَّهر.....)).

٥- ص ٧٠ : روى قول الشاعر :

لا أشرئب إلى ما يفت طمعاً...

وهو مختل الوزن، فقد سقط سبب خفيف من الشطر، وصوابه :

((لا أشرئب إلى ما لم يفت)) بزيادة ((لم)).

٦- ص ٨٠ : قال : أراد النجم التي تتسب العرب إليها المطر، والصواب : ((تنسب)) بنون بعد التاء.

٧- ص ٨٤ : قال : أن ينصبوه على التميز، والصواب : ((على التمييز)).

النص المحقق:

٨- ص٣ / ح٢ : ((هو مثل قاله أبو حنيدش))، والصواب : ((أبو حنيش)). بغير دال بين الياء والشين.

٩- ص٤ / ح٦، ص٥، ح٣، ٧: أفاض كثيراً في تعريف الخليل، والراعي النميري، والحطيئة، وهذا عام في تعريف المعروفين من العلماء أو الشعراء.

١٠- ص ٦، سط٣ من الأسفل : ((فذكر – على معنى الجَرْحُ))، والصواب : ((على معنى الجرحِ، بكسر الحاء.

١١- ص ١١ / اللُّهى : جَمْع لُهوة، وهي العطيَّة... تُصَبُّ، والصواب : ((العطيَّةُ)) ((تُصَبُّ)) سط٤ من أسفل.

١٢- ص١٧، ح٢، قال المحقق : ((بينما جعل المعري كلمة ((شام)) على ثلاثة أحرف جاءت بتخفيف الياء نجد صاحب اللسان (شام) يقول : رجل شَآم....)) ولكن المعري لم يقصد ما قاله المحقق، وإنما مراده أنها ثلاث كلمات (والحروف بمعنى الكلمة) هي : شامٍ ويمانٍ وتهامٍ)).

١٣- ص١٧ / سط١ : أورد قول سُحيم :

بوجه يراه الله غير جميل ....

والصواب : ((براه)) بالباء الموحّدة من تحت، وهي بمعنى خلقه.

١٤- ص١٨ / سط ٤ من الأسفل : ((من : أُسَيْتَ الحزين....))، والصواب : ((أُسِّيتُ)).

١٥- ص٢٣، ح١، أفاض في تعريف المبرد في سبعة أسطر، وليس من حاجة إلى هذا التكثر، ولا سيّما أنَّ الكتاب موضوع – حتماً – للمتخصصين لا للشُّداة !

١٦- ص٢٥ / ح٢ : ((وفي ديوان أبي دؤاد ص ٣٤٧ (جرونيام....))، والصواب : ((خرونباوم)).

١٧- ص٢٥ / ح٣: أبو كدرة.... بن الجُيم))، والصواب : ((الهجيم)).

١٨- ص٣٥ / سط٥ : ((سمينً))، والصواب : ((سُمِين....)).

١٩- ص٦٠ / سط ٥ : ((كلُ.... لأنَّ الصعود شاقةً))، والصواب : ((كلّ... شاقَّةٌ)).

٢٠- ص ٦٥ / سط ١٠ : ((.... ويا شوقاً بياء منقلبة))، والصواب : ((ويا شوقا بياء...)).

أخبار التراث
الدكتور: عبد الكريم الأشتر وآثاره التراثية:

□ أ. د. عبد الإله نبهان*

غادرنا أستاذنا الجليل الجميل العلامة الدكتور عبد الكريم الأشتر إلى جوار ربه يوم الجمعة في ٢٠١١/١٠/٧، وقد خلّف المرحوم آثاراً ودراسات أدبية قيّمة خصبة، وسنذكر هنا أعماله ونقف على نحو خاص عند الآثار التراثية.

ولد المرحوم الأشتر في حلب سنة ١٩٢٩ وفيها أتمّ دراسته الأساسية والثانوية، ثم تخرّج من كليتي الآداب والتربية بجامعة دمشق سنة ١٩٥٢ وعمل في التدريس، ثم أوفد إلى القاهرة عام ١٩٥٦ ونال دبلوم الدراسات العليا وشهادة الماجستير عام ١٩٦٠ وفي عام ١٩٦٢ نال درجة الدكتوراه في جامعة عين شمس ثم عاد إلى دمشق وعمل في التعليم الجامعي في دمشق والجزائر والإمارات. ثم عاد إلى سورية واستقال من جامعة دمشق ١٩٨٨ وعمل في جامعة حلب متعاقداً إلى آخر سنة ٢٠٠٣ ثم تفرغ للكتابة والتأليف.

* عضو اتحاد الكتاب العرب "جمعية البحوث والدراسات".

شارك في أول عهده بالتأليف المدرسي التعليمي، ونال درجة الماجستير عن النثر وفنونه في الأدب المهجري.

وتبدأ الآثار التراثية التي سنعرضها بدراسته لدِعْبل بن علي الخزاعي.

دِعْبل بن علي الخزاعي: حقق الدكتور الأشتر ديوان دعبل بن عليّ الخزاعي المتوفى سنة ٢٤٦ هـ مقتولاً. ونشره المجمع العلمي العربي بدمشق سنة ١٩٦٤ وأعيد نشره بإضافات عام ١٩٨٤ لم يعتمد الدكتور الأشتر في صنعته للديوان أصلاً محفوظاً لعدم وجود ذلك في مكتبات العالم، وراح يمخر عباب التراث العربي مخطوطه ومطبوعه في القاهرة ودمشق وحلب مع استعانة بما في بغداد وغيرها.. يقع على قصيدة هنا ويقتنص أبياتاً من هناك محاولاً إعادة البناء الذي كان قد بناه أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت٣٣٥هـ) قبله بألف وتسعين عاماً ونيف.

ولا أنوّه هنا بما جمعه الدكتور الأشتر من شعر دعبل فحسب بل إنني أنوّه أيضاً بالمنهج البحثي الصارم الذي اختطّه لنفسه في جمع ذلك الشعر وتنقيته وخصوصاً أن دعبلاً قد نسب إليه شعر كثير نسجه مختلف عن نسجه، وفيه ركاكة يبرأ منها شعره.. وكان للصراع المذهبي أثر في نَحْله بعض الشعر، وزيادة أبيات في بعض القصائد.. وأمكن للدكتور الأشتر أن يجمع نحواً من ألف بيت تقريباً صحح نسبتها إلى دعبل، وهي تقدّر بنحو عُشْر شعر الشاعر، وعلى هذه الأبيات الألف بنى دراسته التي سنمرّ بها لاحقاً.

جعل المرحوم الأشتر عنوان الديوان "شعر دعبل بن علي الخزاعي" ١٤٨- ٢٤٦هـ وكتب تحته قول البحتري: "دِعْبل بن علي أشعر عندي من مسلم بن الوليد.. لأن كلام دعبل أدخل في كلام العرب من كلام مسلم، ومذهبه أشبه بمذاهبهم".

قدّم الأشتر لشعر دعبل في ٣٤ صفحة، ثم بدأ بالقسم الأول وهو الشعر الذي نسب إلى دعبل ولم ينسب إلى غيره، وما تحققت نسبته إلى دعبل واشتمل على ٢٣٨ قطعة ما بين قصيدة أو مقطوعة.

أما القسم الثاني من شعر دعبل فخصّص للشعر الذي انفردت بروايته كتب الشيعة مما جاء في مديح آل البيت وبكاء مقاتلهم وهجاء خصومهم واشتمل هذا القسم على ٢٥ قطعة ما بين قصيدة أو مقطوعة.

أما القسم الثالث فخصص للشعر الذي نسب إلى دِعْبل وإلى غيره والشعر الذي غمضت نسبته إلى دعبل واشتمل على ٦٩ قطعة أما القسم الرابع فخصص للشعر الذي نسب إلى دعبل وليس له واشتمل على ٢٧ قطعة. ثم صنع الدكتور المحقق ملحقاً للتعريف بالأشخاص والأقوام والأسر والقبائل والمواقع والأمكنة والبلدان مما اشتملت عليه النصوص تلا ذلك فهارس تفصيلية فجاء شعر دعبل في ٦٩٦ صفحة في طبعة ١٩٨٣ وهي طبعة ثانية مزيدة ومعدّلة.

كانت كل قصيدة أو مقطوعة في شعر دعبل يسبقها تخريج مفصّل للمصادر التي وردت فيها سواء أكثرت أم قلّت. فقد يأتي التخريج في سطر واحد وقد يأتي في عدة أسطر، وهذا التخريج من مصادر مطبوعة ومخطوطة، وأتت القصائد مضبوطة مرقّمة الأبيات يليها شروح في الحواشي ونص على الروايات. ورتّب كل قسم من أقسام الشعر على القوافي. ومن شعر دعبل قوله:

مــا أكثــرَ النــاسَ! لا، بــل مــا أقلّهــمُ! الله يعلــم أنّــي لم أقــلْ فَنَــدا
إنــي لأفــتح عــيني حــين أفتحهــا علــى كــثيرٍ، ولكــن لا أرى أحــدا

ومن شعره قوله للمأمون:

إنــي مــن القــوم الــذين سـيوفُهم قتلــتْ أخــاك وشــرَّفتك بمقْعــدِ
رفعــوا محلّــك بعــد طــول خمولــه واســتنقذوك مــن الحضيض الأوهــد
كــم مــن كــريمٍ قبلــه وخليفــةٍ أضحــى لنــا دمُــه لذيــذَ المقــصدِ

على هذا الشعر بنى الدكتور الأشتر دراسته المعمّقة لدعبل وشعره في كتابه الذي نشره بعنوان "دِعْبِل بن علي **الخزاعي شاعر آل البيت**: حياته وشعره: دراسة تحليلة. الطبعة الأولى ١٩٦٤ دمشق واشتملت الدراسة على عدة فصول:

الفصل الأول: الملامح العامة: طفولته وصباه في الكوفة ومطلع شبابه في بغداد.

الفصل الثاني: شبابه وكهولته في بغداد في ظلال الرشيد والمأمون (١٧٥- ٢١٨هـ).

الفصل الثالث: شيخوخته في بغداد من بعد المأمون ٢١٨- ٢٤٦هـ.

الخاتمة: الشاعر وشعره.

ثم أعيد نشر هذا الكتاب في طبعة ثانية موسعة ومنقحة عام ١٩٦٧ وقد صرف الدكتور الأشتر نظره عن الأخبار الإجرائية وركز في دراسته على المكوّنات النفسية لشخصية دعبل، فقد عرفه وسبر أعماقه وتعرّف بواعثه ونزواته وطرائق تفكيره في اجتماعاته وخلواته. إن هذا الفهم العميق الدقيق لدقائق نفس الشاعر المستسرّة ولمعالمه الفنيّة البارزة في شعره هيأ لهذه الدراسة أن تنتصب دراسة مكينة تستحق أن تكون نموذجاً وقدوة للدراسات الأدبية في التراث العربي.

كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ:

وإذا كان الدكتور الأشتر قد بعث دِعْبلاً من البِلى عام ١٩٦٤ وجدّد بعثه عام ١٩٨٣ فإنه لم يقصّر في حقّ أسامة بن منقذ الكناني (٤٨٨- ٥٨٤هـ) فقد حقق كتاب الاعتبار وهو مذكرات أسامة بن منقذ في الحروب الصليبية مع ملحقها في أخبار الصالحين ومشاهد الصيد والقنص.

ومن الجدير بالذكر أن الدكتور الأشتر ربما كان أول من أشاع ذكر أسامة وكتابه في محاضراته ثم في مختاراته من الاعتبار. وإليه يعود الفضل في إشهار كتاب الاعتبار وتبيان قيمته وتوجيه الدارسين إلى العناية به تاريخاً ولغةً مع التركيز على قيمته الحضارية التي يعزّ أن نجدها بهذا العمق والوضوح في كتاب آخر.

توّج الأشتر عنايته بأسامة بتحقيق كتاب الاعتبار عام ٢٠٠٣ وصدر عن المكتب الإسلامي ببيروت. نستطيع أن نقول إن المرحوم اشتغل في هذا الكتاب كلمة كلمة، لم يغادر عَلَماً ولا موضعاً ولا مصطلحاً إلا عمل على شرحه وتوضيحه، وأذكر أنه - رحمه الله - هتف لي من حلب يسألني عن "خان" كان نزل فيه أسامة قرب القُصير، أما زال موجوداً؟ فقلت له: يا دكتور هذه معالم اختفت وذهب أثرها، فلم يعد هناك خان ولا مَنْ يخزنون. وأنا متأكد من ذلك.. ووضع للكتاب عنوانات حسب موضوعاته وضبطَه وكتب عليه تعليقات مفيدة، توضح غامضه، وتدلّ على ما ذكره من المواضع، وذكر كثيراً من التواريخ المفيدة التي تحدد زمن الأحداث.

والفرق كبير جداً بين الطبعة الأولى لهذا الكتاب التي أصدرتها جامعة برنستون بعناية فيليب حتّي نحو عام ١٩٣٠ على ما أذكر وبين طبعة الدكتور الأشتر وإن كان لتلك فضل المتقدم. وقد جاء الكتاب في ٣٧٥ صفحة.

ومنذ أن تفرغ الدكتور الأشتر للتأليف والكتابة غزر إنتاجه، وأخذ يكتب في التراث وفي المعاصرة كثيراً، ولن نقف عند كل أثر وإن كنا سنذكرها كلها في النهاية ونشير إلى ما فيها من مباحث تراثية. أصدر الدكتور الأشتر كتابه "في ديوان العرب: أحاديث في الشعر والشعراء منذ عصر الجاهلية إلى العصر الحديث" في ثلاثة أجزاء عام ٢٠٠٤، ٢٠٠٥، ٢٠٠٦. تحدث في الأول في مقدمته عن الجزيرة العربية وسكانها وواقعها السياسي والاجتماعي، ثم ساق خمساً وعشرين مقالة عن الشعراء الجاهليين مبتدئاً بامرئ القيس وسائر شعراء المعلقات ثم أتبعهم بالحديث عن نفر من كبار شعراء الجاهلية كعلقمة الفحل والشنفرى وتأبط شراً والمثقب العبدي وحاتم الطائي وبشامة بن الغدير والمرقّش الأكبر وذي الإصبع العدواني.

ثم تحدث عن ثلاثة عشر شاعراً من المخضرمين كحسان بن ثابت والحطيئة والخنساء وأبي محجن الثقفي وغيرهم، ثم قدّم ستة وعشرين حديثاً عن الشعراء الأمويين كالأخطل وجرير والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة.. وأبي النجم العجلي والعجاج ورؤبة والوليد بن يزيد.. والمهم في كل حديث من هذه الأحاديث هو تقويم الأشتر لشعر الشاعر موضوع البحث كقوله في نهاية بحثه في جميل بثينة:

حديث العذريين طويل والقصد من كتابة هذه الأحاديث أن تقرّب أجمل نصوص الشعر العربي ممّن، يريدها، ونتملّى معاً مصادر قوّتها وجمالها، فلابدّ إذن من أن نعود إلى العذريين الذين عرفناهم من قبل مرات أخرى.. على أن الغالب، في الجملة، على أسلوبهم في تناول معانيهم توجههم إلى داخل أنفسهم واختيار الأقرب إليهم من صور معاناتها، والوقوف أحياناً على بعض الحقائق النفسية في حياة المحبّين:

يموت الهوى منّي إذا ما لقيتها ... ويحيا إذا فارقتها فيعود

إذ يكون التعلّق بالمثال القائم في النفس هو الأصل، إضافة إلى حرارة الشكوى وتلوين المواقف وتلطيف الصياغات واختيار الدوالّ التي تملك قدرة الإيحاء ووضوح الدلالة، وربّما عوض عن غياب الصورة نسبياً انشغال الشاعر بالتنفيس المباشر عن حرارة معانيه".

وخصص الجزء الثاني للعصر العباسي والعصر المملوكي، وقدّم له بكلام موجز عن العصرين العباسيين الأول والثاني ثم ساق ستةً وعشرين حديثاً عن شعراء ذلك العصر، خصّ أبا نواس منها بثلاثة أحاديث وأبا تمام بثلاثة وأبا العتاهية باثنين ودعبل باثنين، ولم يقتصر في حديثه عن الشعراء على شعراء القمّة بل تحدث عن بعض شعراء السفح كدعبل وديك الجن الحمصي على أن شعراء القمة استأثروا بالنصيب الكبير، فابن الرومي فاز بثلاثة أحاديث وكذلك البحتري ثم انتقل الدكتور إلى العصر العباسي الثالث والرابع فتحدث عن خصائصه العامة ثم قدم ستة أحاديث عن أبي الطيب المتنبي وثلاثة عن أبي فراس الحَمْداني واثنين عن الشريف الرضي وخمسة أحاديث عن أبي العلاء المعرّي واثنين عن ابن الفارض واثنين عن البهاء زهير وحديثاً واحداً عن كل من ابن سناء الملك وابن النبيه والطّغرائي والإربلي، وابن حَيّوس وابن الخياط وابن التعاويذي والأبيوردي.

ثم انتقل إلى العصر المملوكي فقدّم له مقدمة موجزة وتحدث عن أبرز شعرائه فخصّ البوصيري بحديثين وكذلك ابن نباتة المصري وصفي الدين الحلّي واكتفى بحديث واحد لكل مَن الشاب الظريف وشرف الدين الأنصاري والتّلعفري وعفيف الدين التلمساني وابن مَليك الحموي وعائشة الباعونية.

أما الجزء الثالث فقد افتتحه بالكلام على العصر العثماني في نحو من سبعين صفحة فتحدث عن خصائص العصر العامة ثم قدّم اثني عشر حديثاً عن أبرز الشعراء وخصّ منجكاً اليوسفي بثلاثة أحاديث وابن النقيب بحديثين وابن معتوق الموسوي بحديثين وكذلك عبد الغني النابلسي وفي الحديثين الحادي عشر والثاني عشر تحدث عن مجموعة من شعراء العصر: الشهاب الخفاجي، عبد الرحيم العباسي، عبد الله الشبراوي، أبو المواهب البكري، نور الدين العسيلي.

ثم شرع في الكلام على عصر النهضة ومدرسة الإحياء وبعدها حركة التجديد والحركة المهجرية ثم شعر التفعيلة.

إن هذا الكتاب يعدّ تأريخاً للشعر العربي على نحو ما، وقد كتب على غلافه (إنه يطمح إلى أن يزوّد القارئ بصورة حيّة مركزة لحركة الشعر العربي على أيدي أبرز شعرائها، من بدايتها في عصر الجاهلية إلى عصر النهضة الحديثة على منهج تأثريّ منضبط يجمع بين ما هو نقدي وما هو تاريخي مرتبط بالعصر، فلهذا اعتمد النصّ أساساً في الحكم، وجهد في أن يستوفي النظر في خصائصه الأسلوبية والجمالية العامة..).

صدر هذا الكتاب عن دار الرضا للنشر بدمشق ٢٠٠٤- ٢٠٠٦ وجاء بأجزائه الثلاثة ١٠٢٢ صفحة.

شعراء شاميون:

وفي عام ٢٠٠٨ صدر للدكتور الأشتر عن الهيئة العامة السورية للكتاب بدمشق كتاب: «شعراء شاميون: قُدامى ومحدثون والوقوف في شعرهم على جملة من الأحكام المنفردة» قال في مقدمته: «يضم الكتاب مراجعة لبعض أحكام الفكر الأدبي والتاريخيّ والنقديّ في شعر عددٍ من شعراء الديار الشامية بحدودها السياسية القائمة اليوم، وعاصمتها التاريخية التي شهدت قيام أول خلافة عربية إسلامية خارج المدينة المنوّرة، بعد أن استتبّ الأمر

للأمويين وطويت فصول الحرب الأهلية التي نشبت بينهم وبين خصومهم من الهاشميين والمنحازين إليهم.

وخصّ الدكتور ثلاثة من الشعراء الشاميين القدامى بالبحث.

وهم: الوليد بن يزيد ت١٢٦هـ وأبو فراس الحمداني ت ٣٥٧هـ وأبو العلاء المعرّي ت٤٤٩هـ.

وقد ركز على المكوّنات النفسية للوليد بن يزيد وعلى تجديده الشعري وابتكاره فنّ المقطوعة «لقد سبق بشعره على النحو الذي تقرؤه له اليوم، عصره، قرناً من الزمان. فهذا الكلام الحلو الميسّر الطّلق في اختيار وحداته ولطف إيقاعاته وألوان صوره المبتكرة، وبالروح الذي شفّ عنه، كان يمكن أن يكون في العصر الذي تلاه، في عصر أبي نواس، على التحديد».

أما في بحثه في أبي فراس فقد انصبّ اهتمامه على روميات أبي فراس ومعانيها الكبرى ودلالاتها النفسية ورأى أن الروميات تمثل "أكمل صورة لشعر الأسْر في الإسلام، لجملة خصائصها الفنية التي وقفنا عليها، وقوة تمثيلها لحال الأسير النفسية المضطرمة على امتداد سنوات أسره الطويلة في خرشنة والقسطنطينية ولما اكتنفها من غنى المشاهد الحزينة في ساعات الليل وما يعاني الأسير فيها من مجاذبة الذكريات ورهق الحنين، وساعات النهار وما يجري له مع آسريه من رجال الروم: ما قالوه في قومه، وما ردّ به على الدمستق، وقد سمعه يقول له: "إنما أنتم كتّابٌ ولا تعرفون الحرب" وما تجلّى في ردّه من روح الفروسية التي يمثلها منذ اختارته الأقدار ليلعب دوره في الدفاع عن ثغور المسلمين:

أتــزعمُ يـا ضـخم اللغاديـد أننـا ... ونحـن أسـود الحـرب، لا نعـرف الحربـا

فـويلـك مَـنْ للحـرب إن لم نكـن لهـا؟ ... ومـن ذا الـذي يمسي ويُضحي لهـا تِرْبـا

أتوعـدنا بـالحرب حتـى كأننـا ... وإيـاك لم يُعصـب بهـا قلبنـا عصْبا

لقـد جمعتنـا الحـرب مـن قبـل هـذه ... فكنّـا بهـا أسـداً وكنـتَ بهـا كلبـا

بأقلامنـا أجحـرت أم بسـيوفنا ... وأُسـدَ الـشرى قُدْنا إليـك أم الكُتْبـا

تركنـاك في بطـن الفـلاة تجوبهـا ... كمـا انتفـق اليربـوع يلتـثم التُرْبـا

وبهذا تفتح الروميات، في أدب الكفاح صفحة تتفرّد فيها بتصوير وجه من وجوهه، تحفظه فيها، على جميع الصُعد.

أما في بحثه في المعرّي فقد اتجه إلى البحث في رسائله وأدبه. قال في العنوان: أبو العلاء المعرّي ومرامي اللعبة اللغوية في رسائله وأدبه، فاستعرض رسالة الغفران ووقف لدن مشاهد من مشاهدها، كما عرّج على رسالة الصاهل والشاحج ورسالة الملائكة وانتهى إلى "أن ما نقوله ينتهي بنا إلى أنّ حبه للغة واهتمامه بعلومها دفعه إلى تنويع الأساليب في تعليمها بما قوّى خياله وحفزه إلى أن يسلك به مسالك مختلفة، حققت له – إلى جانب التعبير عن مكنونه الفكري الخاص – صفة الإبداع الفني، إذ توافرت فيه الجدّة والابتكار، وشروط الإثارة الجمالية: تماسك

عالمه الإبداعي، وطرافته، وغنى صوره، ورهافة لغته وغنى دلالاتها قوة صلته بأبعادها وقضاياها الكبرى، فوق عمق الشعور وألوان الثقافات التي يمتح منها.

بعدئذٍ بحث الدكتور الأشتر في شعر ثلاثة من الشعراء الشاميين المعاصرين وهم بدوي الجبل ت ١٩٨١ (محمد سليمان الأحمد) وعمر أبو ريشة ت١٩٩٠ ووجيه البارودي ت ١٩٩٦. وجاء الكتاب في ١٦٠ صفحة.

أحاديث في الكتب والكتّاب:

في عام ٢٠٠٧ أصدر الدكتور كتابه "أحاديث في الكتب والكتّاب" وجعله في ستة أقسام اشتملت على نحوٍ من تسعين مقالة بعض هذه المقالات تناول أموراً تراثية في مقالات قصيرة ربما كان المرحوم ينشرها في عالم الصحافة. منها مثلاً كلام في الحب، الأدب في غير كتب الأدب رسالة ابن فضلان، في السيرة الذاتية، الأجوبة المستحسنة، بناء الإنسان في "نهج البلاغة" أنسنة الحيوان في التراث العربي، عالم التراث، جلال المُلك ومعانيه، من الكشكول.. أبو العلاء المعري، حلب في مرآة التاريخ سنة ٣١٥هـ في حروب الإفرنج، من كتاب الاعتبار.. والحق أن هذا كتاب ثقافي جامع، وهذه المقالات القصيرة في التراث اشتملت على نظرات عميقة ولدتها معاناة الرجل الثقافية وسعة اطلاعه وجمعه بين القديم والحديث في ثقافته، وجاء الكتاب في ٣٣٥ صفحة.

مراجعات نقدية:

في عام ٢٠١٠ أصدرت الهيئة العامة للكتاب بدمشق كتاب: مراجعات نقدية بين القديم والحديث ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م. وقد عني الكتاب بالدرجة الأولى بالنقد القديم فتحدث عن مقدمة ابن قتيبة لكتابه "الشعر والشعراء" وعن تجربة النزعة العلمية في كتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر مع نصوص مختارة منه. ثم تحت عنوان "اتجاه الجمع بين التأثر الذاتي والتعليل الموضوعي" تحدث عن الآمدي وكتابه "الموازنة" ملامح تكوينه العامة ومصادر درسه. ثم بحث في محاولة الجمع بين التأثرية والموضوعية: القاضي الجرجاني وكتابه "الوساطة" مصادر درسه وحقيقة المعركة النقدية مع دراسة مقدمته وبحث بعدها في الاتجاه البلاغي في النقد – ابن الأثير و"المثل السائر" وألحق بذلك ثلاثة ملحقات:

١- ثلاث قضايا مختارة من النقد العربي القديم.
عمود الشعر ومفهومه عند العرب.
لماذا أخفقت محاولة التجديد على يد أبي نواس.
لماذا سلكت حركة البديع مسلكها في محاولة التجديد.
٢- دراسة النص الشعري القديم.
٣- قراءة النص الأدبي قراءة نقدية.

هذا ولم يخل – تقريباً – كتاب من كتبه الأخرى من التعريج على التراث على نحوٍ ما، ففي كتابه: فواصل صغيرة في قضايا الفكر والثقافة العربية ٢٠٠٣ تحدث عن ابن بطوطة كبير الرحالة المسلمين وفي كتابه "ألوان: قراءة

في بعض المواقف الإنسانية والحركات الأدبية" ٢٠٠٣ تحدث عن شعر الأسر في الجاهلية وحلل يائية عبد يغوث الحارثي يوم الكُلاب في قراءة نفسية جمالية ثم بحث في شعر الأسر في الإسلام: روميات أبي فراس معانيها الكبرى ودلالاتها النفسية. وتحدث عن حركة الفكر في العصر المملوكي. كما تحدث عن جانب من الأدب الشعبي: المواويل الشرقاوية..

وهكذا يعتنق في كتب الدكتور الأشتر البحث في التراث إلى جانب البحث في القضايا المعاصرة، ففي الكتاب المذكور بحث في ثلاثية نجيب محفوظ وبحث في شعر التفعيلة.. وتشعر أن كل ما يقدمه الدكتور إنما يقدّمه ممزوجاً بإحساسه وانفعاله معبراً عن تذوق متمرس وثقافة عميقة.

وكان الدكتور الأشتر في أثناء عمله في التدريس صنع لطلابه كتاباً سمّاه "نصوص مختارة من الأدب العباسي" اختار فيه نصوصاً ممتازة لشعراء ذلك العصر كبشار ومسلم بن الوليد وأبي نواس وأبي تمام ودعبل وعلي بن الجهم.. والمتنبي.. ووضع قواعد تطبيقية لدراسة نصوص الشعر، ثم قدّم مختارات من النثر العباسي: ابن المقفع، الجاحظ، ابن قتيبة، الصولي، أبو الفرج الأصفهاني.. ووضع قواعد أيضاً لدراسة النص الأدبي النثري — كما أنه وضع بعد ذلك كتاباً سماه "نصوص مختارة من الأدب العربي الحديث: النثر: أعلام الرواد" تضمن مختارات للجبرتي وناصيف اليازجي ورفاعة رافع الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق ووضع قواعد تطبيقية لدراسة بعض النصوص وأصدر الدكتور الأشتر الأعمال الشعرية الكاملة لإيليا أبو ماضي في الكويت عام ٢٠٠٨ في ١١٤٦ صفحة. وكان أصدر كتاب أوراق مهجرية في دار الفكر بدمشق ٢٠٠٢.

في كتاب الحركة الأدبية في حلب ١٨٠٠ — ١٩٥٠ لسامي الكيالي نبذة عن الأديب الشاب عبد الكريم الأشتر ص ٢٤٤ — ٢٤٧.

وأصدر اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٦ في سلسلة "أدباء مكرمون برقم "٢٧" كتاباً تضمن بحوثاً في الدكتور الأشتر وهو بعنوان "الناقد والمفكر عبد الكريم الأشتر" قدم له الدكتور حسين جمعة رئيس اتحاد الكتاب العرب واشتمل الكتاب على ثلاث دراسات وعلى كلمات التكريم وجاء في ١٤٢ صفحة.

كما أصدر مجمع اللغة العربية كتيّباً بعنوان "حَفْل تأبين الأستاذ الدكتور عبد الكريم الأشتر رحمه الله في ٢٠١١/١٢/١٤ اشتمل على الكلمات التي قيلت في تأبينه وجاء الكتاب في ٦٦ صفحة.

وكانت مديرية الثقافة بحلب أقامت له حفلاً تأبينياً في ٢٠١١/١١/١٥ ومن الجدير بالذكر أن الدكتور الأشتر كان انتخب بالإجماع عام ١٩٩٢ عضواً مراسلاً في مجمع اللغة العربية بدمشق ثم رشحه مجلس المجمع في ٢٠٠٩/١٢/٧ ليكون أول عضو شرف في مجمع دمشق وصدر المرسوم في ٢٠١١/٢/٢٧ وهذا نصّه:

مرسوم رقم ٩٦

رئيس الجمهورية:

بناءً على أحكام المرسوم التشريعي رقم (٥٠) تاريخ ٢٠٠٨/٩/١١ المتضمن قانون المجمع، وعلى ما قرره المجمع في جلسته الثانية والعشرين المنعقدة بتاريخ ٢٠٠٩/١٢/١٦ يرسم ما يلي:

المادة ١: يعتمد انتخاب الأستاذ الدكتور عبد الكريم الأشتر عضو شرف في مجمع اللغة العربية.

المادة ٢: ينشر هذا المرسوم ويبلّغ مَنْ يلزم لتنفيذه.

دمشق ١٤٣٢/٣/٢٤ هـ الموافق ٢٠١١/٢/٢٧م.

الكتب الصادرة

(١) النثر المهجري – كتاب الرابطة القلمية (جزءان):

الجزء الأول: المضمون وصورة التعبير. الطبعة الرابعة (دار الفكر بدمشق ١٩٨٣م). (صدرت الطبعة الأولى في القاهرة ١٩٦١ - معهد الدراسات العربية العالية).

الجزء الثاني: الفنون الأدبية. الطبعة الثانية (دار الفكر الحديث بلبنان ١٩٦٥). (صدرت الطبعة الأولى في القاهرة ١٩٦١ – معهد الدراسات العربية العالية).

(٢) التعريف بالنثر العربي الحديث وفنونه (جامعة دمشق ١٩٨٣).

(٣) معالم في النقد العربي الحديث. الطبعة الثالثة (جامعة دمشق ١٩٨٣).

(٤) نصوص مختارة من النثر العربي الحديث: أعلام الرواد (المكتبة الحديثة بدمشق١٩٦٦).

(٥) دعبل بن علي الخزاعي شاعر آل البيت. الطبعة الثالثة (دار الفكر بدمشق ١٩٨٤).

(٦) شعر دعبل بن علي الخزاعي. الطبعة الثانية (مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٣).

(٧) غروب الأندلس وشجرة الدر: دراسة صغيرة للمسرحية الشعرية والقصة التاريخية (المكتبة الحديثة بدمشق ١٩٦٥).

(٨) نصوص مختارة من الأدب العباسي. الطبعة الثانية (المكتبة الحديثة بدمشق ١٩٦٩).

(٩) المختار من كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ (وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٠).

(١٠) الرواية في أدب النكبة. الطبعة الثانية (جامعة دمشق ١٩٨٣).

(١١) كتاب (الاعتبار) لأسامة بن منقذ – الطبعة الثالثة: كاملة ومنقحة (المكتب الإسلامي ببيروت ٢٠٠٨).

(١٢) الملتقى: دراسات في التراث الإسلامي (المستشارية الثقافية الإيرانية بدمشق ٢٠٠١).

(١٣) الصدى: من أدب المذكرات (دار الثريا بحلب ٢٠٠١).

(١٤) مسامرات نقدية (دار القلم العربي بحلب ٢٠٠٢).

(١٥) المقتطف: من مجالس الوجد وأحاديث الألفة والسمر (دار الثريا بحلب ٢٠٠٢).

(١٦) أوراق مهجرية: بحوث ومقاربات. أحاديث ومحاورات. رسائل (دار الفكر بدمشق ٢٠٠٢).

(١٧) فواصل صغيرة، في قضايا الفكر والثقافة العربية (دار طلاس بدمشق ٢٠٠٢).

(١٨) ألوان: قراءة في بعض المواقف الإنسانية والحركات الأدبية (دار الرضا بدمشق ٢٠٠٣).

(١٩) في ديوان العرب: أحاديث في الشعر والشعراء، من عصر الجاهلية إلى العصر الحديث (ثلاثة أجزاء):

الجزء الأول: عصر الجاهلية والعصر الإسلامي: المخضرمون والأمويون (دار الرضا بدمشق ٢٠٠٤).

الجزء الثاني: العصر العباسي والعصر المملوكي (دار الرضا بدمشق ٢٠٠٥).

الجز الثالث: العصر العثماني والعصر الحديث (حلب ٢٠٠٧).

(٢٠) العربية في مواجهة المخاطر – المكتب الإسلامي ببيروت ٢٠٠٦).

(٢١) أحاديث في الكتب والكتّاب (اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٧).

(٢٢) إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، (مؤسسة البابطين – الكويت ٢٠٠٨).

(٢٣) شعراء شاميّون، قدامى ومحدثون (الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة بدمشق ٢٠٠٨).

(٢٤) نافذة مفتوحة: مفردات من أدب المقالة والخاطرة والحديث (دار طلاس بدمشق ٢٠٠٩).

(٢٥) في النقد والتقويم – أعلام وأعمال: الكتاب الشهري (الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠٠٩).

(٢٦) مراجعات نقدية: يصدر قريباً (٢٠١٠) عن الهيئة العامة السورية للكتاب.

(٢٧) واشترك في كتابة خمسة كتب تعليمية لطلبة الدراسات الثانوية، في اللغة والأدب والنقد، أهمها كتاب "التسهيل في دراسة الأدب العربي الحديث، مع الأستاذ عاصم البيطار رحمه الله، لطلبة الشهادة الثانوية (الطبعة الأولى ١٩٥٩).

كتاب المآخذ على شرّاح ديوان أبي الطيب المتنبي:

صدر عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية صدر عام ٢٠٠١ الكتاب المذكور لمؤلفه أبي العباس أحمد بن علي بن معقل الأزدي المهلبي (٥٦٧هـ - ٦٤٤هـ) بتحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع الأستاذ في كلية الآداب – جامعة الملك سعود – الرياض، في خمسة أجزاء في أربعة مجلدات.

ترجم الأستاذ المحقق للمؤلف في المقدمة ترجمة وافية نوجزها بما يلي:

هو أحمد بن علي بن الحسين بن المُعقِل بن المحسِّن بن أحمد بن الحسين بن عليّ بن عبد الله بن مَعْقِل، أبو العباس، أبو الحسين، عزّ الدين، الأزدي، المهلبي: شامي، حمصيّ الأصل والولادة دمشقيّ الإقامة والوفاة.

قرأ بحمص وتتلمذ فيها على نزيلها ابن الدهان الموصلي (ت٥٨١هـ) وغيره ثم اتجه إلى (الحلّة) بالعراق ثم إلى بغداد ثم إلى حلب ثم إلى دمشق حيث لقي أهمّ أساتذته وهو تاج الدين أبو اليُمْن زيد بن الحسن الكِنْدي (ت٦١٣هـ) وله ديوان شعر لم يصل إلينا وكل ما وصل إلينا من آثاره هو الكتاب المذكور وقد اعتمد المحقق في تحقيقه للكتاب نسخة المؤلف المخطوطة في مكتبة فيض الله باستانبول وهي الأصل واستعان بمخطوطة عارف حكمت بالمدينة المنورة.

قال المؤلف: والشروح التي تتبعتها واستخرجت مآخذها وجمعتها خمسة شروح:

شرح ابن جني. الموسوم بالفَسْر" ت ٣٩٢ هـ"

شرح أبي العلاء المعري. الموسوم باللامع العزيزي " ت ٤٤٩ هـ"

شرح الواحدي." ت ٤٦٨ هـ"

شرح التبريزي الموسوم بـ الموضح "ت ٥٠٢ هـ"

شرح الكِنْدي الموسوم بـ الصفوة "ت ٦١٣ هـ"

لأن هذه المشهورة الدائرة في أيدي الناس، المحفوظة المنقولة بألسن الرواة الأكياس.

فأول ما ينبغي أن يبتدأ به من المآخذ في شروح ديوان أبي الطيب المآخذ على الشيخ أبي الفتح عثمان بن جنّي، لأنّه هو المبتدئ لشرحه، المفتتحُ لِفَسْره، المسنَد إليه رواياته، المأخوذ عنه حكاياته، وقد طوّل في الشواهد وقصّر في المعاني، وسأبين ذلك في مواضعه إن شاء الله.

واستغرقت مآخذه على ابن جني مجلداً كاملاً في ٣٠٨ صفحات وكان الانتهاء منه لثلاث بقين من رجب سنة ستّ وثلاثين وست مئة وسنورد مثالاً واحداً من مآخذه على ابن جني:

قال المتنبي:

وإنما يُظهِر تحكيمه ليُحكِمَ الإفساد في حِسِّهِ

قال ابن جني: يقول: إذا اعتقد تحكيم العَبْد على نفسه، ورضي به في الظاهر كما رضيَ به في الباطن، فقد حقّق عند الناس فساد حسّه لقُبْح اختياره.

قال ابن معقل: ليس في كلام أبي الطيب ما يدلّ على الرّضا لا ظاهراً ولا باطناً، وإنما يقول: إنّ مَنْ حكّم عبداً لئيماً جاهلاً عليه يتصرّف به تصرّف المالك، وأظهر تحكيمه للناس، فقد بالغ في إفساد حسّه هذا فيمن روى: لِيُحْكِم" ومَنْ روى "لِيُظْهَر" وهو الأظهر، فيقول: مَنْ أظهر تحكيمَ العبد على نفسه مثلي، فقد أظهر فساد عقله للنّاس! وفي هذا توبيخٌ لنفسه، وزرايةٌ على فعله بقصْده كافوراً وانقطاعِه إليه، وما بعده بدلّ عليه.

وخصص الجزء الثاني لذكر مآخذ المؤلف على شرح أبي العلاء المعرّي الموسوم باللامع العزيزي وبلغ ٢٤٠ صفحة. قال المتنبي:

جَمَدَ القطار ولو رأتْه كما رأى بُهِتَتْ فلم تتبجّس الأنواءُ

قال المعرّي: الأجود أن تكون "الأنواء" فاعلة "رأته" ويجوز أن يكون العامل فيها الفعل المتأخر و"تتبجّس" والأول مذهب الكوفيين والثاني مذهب البصريين.

قال ابن معقل: وأقول: بل الأجود أن تكون الأنواء فاعلة "تتبجّس" لأنها تليها، وكلا الفعْلين متوجّهٌ إليها. ويجوز أن تكون "الأنواء" مرتفعةً بـ "بُهتت" مفعولاً لم يسمّ فاعله.

وخصصت ١٧٠ صفحة من المجلد الثالث للجزء الثالث الذي تضمن المآخذ على شرح التبريزي و ٩٣ صفحة منه لذكر المآخذ على شرح الكِنْدي أبي اليُمن زيد بن الحسن وهو أستاذ المؤلف ومن أمثلته : قال المتنبي :

نظر العلوجُ فلمْ يروا مَنْ حولهم لمّا رأوك وقيل : هذا السيّدُ

قال : نظروا إليه نظرَ مبهوتٍ للعظمة والجمال ، فَلَبَرِّق أبصارهم لم يروا أحداً.

قال المؤلف : وأقول : بل لاحتقار من دونك لم يروهُ بالإضافة إليك لاشتغالهم بعظمتك لم ينظروا إلى مَنْ سواك ولا حاجة إلى ذكر البرق.

أما المجلد الرابع فقد اشتمل على الجزء الخامس ٣٥٦ صفحة وفيه المآخذ على شرح الواحدي. وخصص المحقق نحواً من سبعين ومئة صفحة للفهارس .

لست بحاجة إلى الثناء على جودة التحقيق وإتقانه فالسيد المحقق عرف بإتقانه ودقته ومعرفته العميقة بالمخطوطات ، ولكن لابدّ من الإشادة والتنويه بما بذله من جهد في إتقان هذا العمل الضخم الذي لا يُقدم عليه إلا أولو العزم.

العقْم الفكري الثقافي العربي:

أصدر الدكتور عبد اللطيف ياسين قصّاب عضو اتحاد الكتّاب العرب كتابه : العقم الفكري الثقافي العربي وقد صدر بدمشق عام ٢٠١٢ في نحو من ٣٢٠ صفحة. وعلى الرغم من البحوث السياسية فإن الكتاب شديد الصلة بمباحث التراث العربي ، فقد استعرض المفاصل الرئيسية للتاريخ العربي الإسلامي ، وكان يحفر عميقاً لاكتشاف جذور العقم الفكري الذي ساد أخيراً من دون أي محاولة جادّة لتجاوزه إلى مرحلة النضج والإبداع مع أن القدوة النبوية ماثلة للعيان وقد صرّح المؤلف بذلك بقوله :

«وتخلف المسلمين هو في الحقيقة تخلفهم عن فهم الإسلام ، وعن الارتفاع إلى تطبيقه ، وهو الذي أدى إلى تخلّفهم عن ضمير العصر وعن صناعة الحياة. وقد نجح الإعلام الغربي باستغلال تخلف المسلمين فوظفه لصالح أطروحته المعادية للإسلام والعرب ، ولهذا قال برناردشى «إنني أؤمن بإسلام النبيّ محمد ، وإسلام الخلفاء الراشدين وليس بإسلام مسلمي هذا العصر».

والكتاب مشتمل على كثير من المعلومات التاريخية الحضارية وفيه الكثير من التحليلات المفيدة. إنه كتاب جدير بالقراءة.

□□

الدكتور عبد العزيز الأهواني وجهوده التراثية

□ أ. د. محمد رضوان الدَّاية*

حين نزلتُ مصرَ المحروسة موفداً من جامعة دمشق للدّراسة العُليا في جامعة القاهرة كان معي لأستاذي المشرف الدكتور عبد العزيز الأهواني رسالتان: إحداهما من رئيس القسم أ. سعيد الأفغاني. والثانية من الدكتور شكري فيصل، وكان يشملاني برعاية علميّة وتعليمية وتدريبية طوال مدّة الدراسة، ومدة المُعيدية (أكثر من سنتين ونصف السّنة). ولا أدري - إلى اليوم - ماذا كان في الرّسالتين، ولكنّي توقعت يومَها أنّ فيهما أمرين: التعريف بالخرّيج المعيد الموفد بمقدار ما يلزم لمثله، وطلبُ الرّعاية (أو المزيد من الرعاية) ليعود فيستحقَ أن يكون عضواً في هيئة التّدريس بجامعة دمشق.

فتَح الدكتور الأهواني الرّسالتين وقرأهما ملياً ثم التفت إليَّ وقال: عهدي بالشّوام يأتون إلى القاهرة - وهم أصلاً طالبو علم - فيعملون أحد عملين، أو كليهما، يشتغلون بالسّياسة أو يكتبون في الصحافة، فماذا ستعمل أنت؟ قلت دون إبطاء: جئتُ لأتعلم. سكت لحظة، وضمّ الرسالتين إلى ظَرفيْهما وقال: سنرى!..

بعد هذا الاستفتاح كان لي مع د. الأهواني لقاء مطوّل: كان فرصة لي لأتعرف إليه، وأعرف أسلوبه ومنهجه، وأن أجمع علي يديه بين تحقيق هدفي في التعلّم العالي في رسالتي الماجستير والدكتوراه، وبين رؤيته في وصولي - تحت إشرافه - إلى الغاية التي كنتُ أريد أن تكون عالية حقاً، مثمرة ثمار المعرفة والتوسّع في الاختصاص والتمكّن، والدّخول الحقيقي إلى رحاب التعليم الجامعي الذي عرفته في جامعة دمشق مع أساتذة كبار كُثر فيهم: الأفغاني، وفيصل، ود. عمر فرُّوخ، (كان زائراً يأتي إلينا من لبنان)، ود. ربحي كمال أستاذ اللغات السامية

❖ عضو اتحاد الكتاب العرب، جمعية البحوث والدراسات.

ود. فاخر عاقل (من كلية التربية) وأمثالهم ؛ وأدركت من أول وهلة أنّ لأستاذي الأهواني غاية أيضاً وهي أن يؤدّي أمانة العلم، ويشارك في صناعة معلّم ناجح، وباحث مقتدر، أو صالح ـ على الأقل ـ ليؤدي المهمّتين الأساسيتين للأستاذ الجامعي.

وكان لنا ـ طلبته الذين يُشرف عليهم، جلسة أسبوعية (بعد عصر كلّ خميس) نعرض عليه أعمالنا، أو متابعاتنا، ويروزُ فيها حالاً بعد حال ذلك الذي نعمله، ويبدي ملاحظاته: بين عامة في الأصول والمناهج وفي المصادر والمراجع، وفي أساليب البحث ومقوّماته، وأخرى خاصّة ينفرد فيها مع كلّ دارس في ما يخصّه، وسمح لي بأن أزوره وأتابع معه بحوثي في أي يوم آخر من أيّام الأسبوع: مزيّة ما زلتُ أحمل لها العرفان العميق.

وأرشدني - وساعدني دون أن أعرف ذلك من متابعاته إلى دار الكتب المصرية (كانت في باب الخَلق) وفيها قسم المخطوطات وكان يرأسه أ. فؤاد سيد، وإلى معهد المخطوطات بجامعة الدول العربيّة، وفيها أ. رشاد عبد المطلب، من أشهر الورّاقين، العارفين بمطبوع من الكتب ومخطوط. وإلى مكتبة جامعة القاهرة، وكان يرتادها نفر من تلامذته الذين صاروا مدرسين. وكان واحد منهم يتابع ما أعمل، ويُجيب عن أسئلة د. الأهواني لو سأله. وكذلك كان صديقان أ. فؤاد، وأ. رشاد يفيدانه عنّي بما قد يسأل، كما يرعيان من بعيد.

وأسهم الأستاذ المشرف في توجيه اختيار موضعي الرسالتين بلا هيمنة، ولا إهمال، والإشراف بعد الاختيار المناسب (من جهات كثيرة) على بناء العمل العلمي طوبة طوبة ـ كما يقال في مصر ـ وأنا العامل، والمعلن (المبتدئ)، والساعي في كل اتجاه للاستيفاء، وحسن البناء، وبلوغ الغاية.

فلما كنتُ أبلغ مرحلة من الكتابة كان يقرأ باهتمام ويناقش كل فصل من الرّسالتين، ويتثبت ممّا يريد من المعلومات، ويُحاور في الآراء التي أصل إليها والاستنتاجات، ويراقب صنعة العمل بنظرات جزئية فرعية، وبنظرة شمولية عامة.

وكان تمكّنه من الأدب العربي والثقافة العربية الإسلامية الواسعة وخبرته الخاصّة المشهود لها في الأندلسيات يتيح له الإشراف المعلّم الموجّه؛ وكان لمتابعته ـ بلا كلل ـ لطلابه يسمو بهم تدريجاً للانتقال من درجة إلى أخرى. وكان لفكره الحرّ الذي يتقبل الحقيقة، ويسمح الرأي الآخر بالظهور، ما دام له مسوّغات تتيح عرضه ـ أثرٌ في تكوين شخصية الباحث القادر على اتّساع الأفق وقبول الرأي الآخر، والتعمّق المستمر في كل ما يُكتب وبين شخصية المعلّم الذي يعرف كيف يؤدي رسالته.

تعلّمت منه حرية الفكر، ومسؤولية الكلمة، واتّضاح الأمر قبل عرضه على الناس، والتخطيط لما سأكتب ولو كان عموداً عارضاً في جريدة. لقد قيّدني بكل هذا. ولكنّ تلك القيود أولاً آلت إلى منهج وخبرة وأناة، والتزام بالمتابعة الدائمة. فالدّرس والبحث وسعة الاطلاع من أساسيات عمل الأستاذ الجامعي، وإلا استحال إلى معلم تقليدي تَبْهت ألوانه سنة بعد أخرى، حتّى تكاد تمّحي !..

وألتفتُ بالمناسبة إلى زملائي وتلامذتي المشرفين على الدراسات العليا، وأظنُّ أننا في جامعتنا في القطر، وخارجه العربي أيضاً في أزمة زيادة مساحة القحط، والأرض اليباب، وكثرة عدد الأرقام الصّامتة، وأقول لهم: ارعَوا طلابكم رعاية الحياطة وإلاّ كان خرّيجوكم أرقاماً أيضاً، ونُسخاً شاحبة الألوان، لا طعمَ ولا لون ولا رائحة!!

وفي كتب اللغة: "حاطه حَوْطاً وحِياطة: حَفِظَهُ وصَانَهُ، ورعاهُ، وتوفّر على مصلحته، وتعهده، ودافع عنه..." وأداءُ أمانة العلم يقتضي هذه الحِياطة.

تفاعــل العمــارة الدمــشقية مــع الـتراث المعمــاري

د. عفيف البهنسي *

في هذا البحث سنقوم بجولة سريعة في مدينة دمشق نقف خلالها أمام المنشآت العامة التي تعدّ الأنموذج الأكثر وضوحاً لتراث العمارة المحلية في تصاميمها المختلفة. وللحديث عن تفاعل هذه العمارة الدمشقية مع التراث المعماري الذي استمر شائعاً قروناً طويلة، وبيان تحولاتها الحديثة.

المدينة التراثية

تتألف مدينة دمشق من المدينة الحديثة التي تحيط المدينة التراثية وقد احتوت النظام العمراني التراثي والعمارة التراثية، ضمن حدود الأسوار مع امتدادها في الصالحية والميدان.

لقد فرض مبدأ العمارة في بيئتها Architecture at home نفسه على تنظيم المدينة وبالعكس.وهكذا نرى المباني في الأحياء السكنية متراصة على بعضها، منكمشة على ذاتها، كما هي في الأزقة والحارات المتداخلة الضيقة.حيث يعتمد النظام العمراني مبدأ (التضام) أي تقارب مباني المدينة بعضها مع بعض بشكل متراص، لمنع تعرض الواجهات للعوامل الجوية، كما أن الاختلاف في ارتفاعات المباني سيؤدي إلى التخفيف من تأثير الشمس والرياح.

* مدير سابق للآثار والمتاحف.

وكان من نتيجة هذا المبدأ المتضام، أن ضاقت الشوارع وأصبحت مجرد حارات أو نهج ضيّقة، تستوعب حركة الناس المشاة، ونادراً ما تستوعب مرور العربات إذ لم يكن يحسب بعد حساب الحافلات وحاجتها إلى الشوارع العريضة.ومن جهة أخرى لعبت الطرقات الضيقة والمتعرجة في المدينة القديمة دوراً في حماية السكان من العوارض الجوية، فهي تخترق الحرارة في الصيف وتحمي من البرودة والرياح في الشتاء

العمارة التراثية:

تتمثل جميع خصائص المسكن الدمشقي، في بناء **قصر العظم** ومازال بحالة سليمة كشف عن ملامحه الأساسية التي كانت عليه منذ إنشائه في العام ١٧٤٩ بإشراف والي دمشق أسعد باشا العظم.

ويتألف قصر العظمىن خمسة أقسام، قسم المعيشة، وقسم الاستقبال، وقسم الخدم، وقسم مرآب العربات، والحمام.وندخل إلى القصر من باب واحد يؤدي إلى دهليز يتوزع في اتجاهين، واحد إلى قسم الاستقبال، والآخر إلى قسم المعيشة، ومنه إلى قسم الخدم والمطبخ والحمام. وتشكل الأفنية الثلاثة رئات مليئة بالأشجار والورود.

وإذا كان هذا البناء هو الأنموذج الأكبر لعمارة البيوت السكنية إلا أن البيوت الأخرى كانت مؤلفة من طابقين اثنين، ومن إيوان واحد يشرف على الفناء الداخلي، وفي طرفيه قاعتان ذات سقف مرتفع حتى مستوى الطابق الثاني.

وتختلف خصائص البيت السكني عن خصائص المساجد المؤلفة من حرم وصحن.

وما زال الجامع الأموي الأنموذج الأقدم لبناء المساجد، ثم جاء بعده الأسلوب الفاطمي ثم المملوكي وقد حافظا على أقسام البناء المسجدي (الحرم والصحن) وإن اختلف شكل المئذنة، والقبة، والزخرفة الداخلية، وكان للمئذنة المملوكية طرازها المتميز تمثل في مئذنة قايتباي في الجامع الأموي، ومئذنة القلعي،

ومن أبرز المساجد التي أنشئت في العصر العثماني كان **التكية السليمانية** المؤلفة من مسجد ذي مئذنة وقبة وصحن محاط بحجرات مخصصة لطلاب التكية، ومن تكية صغرى ذات مصلى بدون مئذنة و من صحن محاط بحجرات أيضاً.

وهذه التكية بقسميها، هي من تصميم المعمار العثماني الشهير سنان الذي أنشأ أولاً الخسروية في حلب. . ولقد قام العطار الشامي بالإشراف على تنفيذ مخططات التكية السليمانية بدمشق في العام ١٥٢٠.

وتأثرت المساجد التي أنشئت في هذا العصر العثماني بهذا الأسلوب، دون أن ترقى إلى مستواه،

التراث المعماري و شرط التكيف مع البيئة والمناخ:

لا شك أن المناخ الذي يميل إلى الحرارة والجفاف وهو السائد في منطقتنا تطلب طريقة معمارية تتكيف مع ظروفه، خدمة للإنسان سواء في الصيف حيث يحتاج الساكن إلى طريقة للتبريد يتجنب فيها تأثير الشمس والحرارة، فيسعى إلى تسريب تيارات الهواء .أو في فصل الشتاء حيث لا بد من الاحتفاظ بالمكتسب الحراري الذي توفر عن طريق التمتع الأقصى بحرارة الشمس، مع تقليل فقد الحرارة من المبنى.

وبصورة عامة سعى المعمار لتأمين التكييف الحراري والإضاءة والتهوية.

وكان لا بد من البحث عن رئة خاصة بكل مسكن، وكان الحل في **(الفناء الداخلي)** لتأمين الانفتاح على نور الشمس، وعلى السكينة، ونقاء الحوار، في فضاء بعيد عن الضوضاء والتلوث، والتبدل الحراري.

تبدأ عملية التكييف الطبيعي بالفناء الداخلي، الذي يعد رئة المسكن فلقد تبين أن هذا الفناء، على الرغم من انفتاحه نحو الفضاء، يحقق حماية كاملة وعزلاً عن المناخ الخارجي وتأثيره الحراري وعن الهواء والرياح، والصوت والضوضاء والتلوث، ذلك إن الهواء الخارجي الحامل للحرارة والغبار، يحوم فوق الفناء دون أن يتسرب إلى العمق، ذلك بسبب عدم وجود منافذ تساعد على تحريك هذا التيار الهوائي وجذبه إلى الخارجي.

ثم إن الفناء وقد قام بوظيفة الرئة، ساعد على التمتع به من خلال **الإيوان** المفتوح عليه، ومن خلال الزخارف الجدارية المحيطة به، ثم من خلال نباتات الزينة، من أشجار الليمون والكباد والنارنج والمانوليا والياسمين والورود.ومن خلال **البرك** المائية التي يتدفق إليها الماء من خلال الصنابير والنوافير، فيساعد على ترطيب الهواء الجاف.

ولم تحفل دمشق بملاقف الهواء (البادغير) التي تساعد على تهوية وتكييف البناء، وذلك بسبب المناخ المعتدل الذي لا يتوفر في مدن أخرى، مثل دبي وأصفهان، ولكن لا بد من ذكر ميزات هذه الطريقة في التكييف الطبيعي الرخيص، والتي أهملت في الأبنية الحديثة لكي تحل محلها وسائل التكييف الاصطناعية والعالية الكلفة.

□□